ILSE NOLTING-HAUFF

VISIÓN, SÁTIRA Y AGUDEZA EN LOS "SUEÑOS" DE QUEVEDO

VERSIÓN ESPAÑOLA DE
ANA PÉREZ DE LINARES

BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA
EDITORIAL GREDOS
MADRID

© Wilhelm Fink Verlag, München, 1968.

© **EDITORIAL GREDOS, S. A.**, Sánchez Pacheco, 81, Madrid, 1974, para la versión española.

Título original: *VISION, SATIRE UND POINTE IN QUEVEDOS «SUEÑOS»*.

Depósito Legal: M. 12966-1974.

ISBN 84-249-0563-6. Rústica.
ISBN 84-249-0564-4. Tela.

Gráficas Cóndor, S. A., Sánchez Pacheco, 81, Madrid, 1974. — 4111.

Dedicado a Karl Maurer en agradecimiento a su consejo y a su crítica.

NOTA PRELIMINAR

SOBRE LA BASE TEXTUAL DEL TRABAJO *

Los cuatro primeros *Sueños* surgieron entre los años 1606 (?)[1] y 1612. Les habían precedido varios intentos literarios menores, pero también la *Vida del Buscón* (1603?), la primera obra maestra de Quevedo. A pesar de ello se puede considerar aún a los *Sueños* como obras de juventud. Sólo el *Sueño de la Muerte* fue redactado posteriormente: Quevedo lo escribió en 1621, durante la obligada inactividad tras la caída de su protector Osuna, al volver a dedicarse a su creación literaria tras varios años de actividad puramente política.

* Estudié la base textual de la presente investigación durante dos estancias en España en los años 1961 y 1962. Me proporcionaron las condiciones materiales para ello la ayuda del C. S. I. C. y la Deutsche Forschungsgemeinschaft, a la que quisiera agradecer también en este lugar la concesión de una beca de dos años. José Manuel Blecua me permitió amablemente examinar partes de la edición de las poesías de Quevedo preparada por él.

[1] El *Sueño del Juicio final* es el único que no tiene fecha. A. Fernández-Guerra supone 1607 como fecha de su redacción (*Obras de Quevedo*, T. I, *BAE* 23, pág. 298); L. Astrana Marín supone 1606 en su edición de las obras en prosa de Quevedo (*Obras completas en prosa*, Madrid, 3.ª ed., 1945, pág. 190). La fecha de los demás *Sueños* se desprende de las dedicatorias, fechadas por el mismo autor.

Para el año 1610 se planeaba una edición, probablemente de los tres primeros *Sueños*, que había de llevar el título *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados o sea el (Sueño del) Juicio final*[2]. El proyecto fracasó ante la censura negativa del Dominico Fray Antolín Montojo. Incluso después de haber emitido dos años más tarde su hermano de Orden Fray Antonio de Santo Domingo un juicio más favorable[3], no se llevó a cabo la impresión. Hasta el año 1627 circularon los *Sueños* sólo manuscritos. El número de las copias bien pudo llegar a los miles, sobre todo en el caso de los tres primeros *Sueños*, los que también nos han sido trasmitidos hasta hoy con mayor abundancia. Los manuscritos ofrecen casi todos numerosas lagunas[4] y difieren grandemente en los detalles del texto, aunque ofrecen sin embargo a veces un texto más auténtico que las impresiones. Hasta ahora no se ha intentado una agrupación. Teniendo en cuenta el gran número de manuscritos que circularon anteriormente, no parece tampoco ofrecer demasiadas posibilidades de éxito.

En los años 1627 y 1628 aparecieron cuatro primeras impresiones de los *Sueños*, de las cuales surgieron en los años siguientes series de ediciones en parte independientes: en

---

[2] Cfr., respecto a esto y lo siguiente, Astrana Marín, *Prosa*, páginas 183 sigs. y la edición de *Las zahurdas de Plutón* (*El sueño del Infierno*) de A. Mas, Poitiers 1955, págs. 9 sigs. (*Etude bibliographique*). El fundamental artículo de Juan Antonio Tamayo, *El texto de los Sueños de Quevedo* (*Boletín de la Biblioteca de Menéndez y Pelayo*, 21 [1945], págs. 456-493), ha pasado un poco a un segundo plano a causa de los detallados trabajos de Mas.

[3] Ambas censuras están reproducidas en Astrana Marín, *Prosa*, págs. 183 a-184 a.

[4] El manuscrito que relativamente menos lagunas muestra es el L 31 de la Academia de la Historia (Madrid), que contiene los tres primeros *Sueños*.

1627 una edición en Barcelona (Mas: B) y dos ediciones independientes entre sí en Zaragoza, una de Pedro Cabarte y otra de Pedro Verges (Mas: Zc y Zv), y en 1628 una edición en Valencia (Mas: V)[5]. Ninguna de estas impresiones se limitó totalmente a los *Sueños* propiamente dichos, sino que de modo regular se incluyen también otras sátiras tempranas de Quevedo[6]. Las cuatro ediciones no fueron nunca expresamente reconocidas por Quevedo, y más tarde, ante la inminente intervención de la Inquisición, desautorizadas como ediciones ilegales. Seguro es que tres de las ediciones (B, Zc y V) se basan en una nueva redacción de los *Sueños*, que hasta entonces no había estado en circulación; seguramente los editores se habían procurado la nueva versión de un modo ilegal.

Pese al escaso adelanto temporal se puede considerar a B como la primera edición. El texto es a menudo incorrecto, pero sin embargo parece haber servido a Zc y V fundamentalmente como modelo[7]. El título de B, Zc y V es el de 1610 y 1612, sólo acortado en el subtítulo; por el contrario, Zv tiene un título propio, que con toda seguridad no proviene de Quevedo (*Desvelos soñolientos y verdades soñadas*). En el texto adopta esta edición algunas innovaciones de B, pero por lo demás sigue su propio camino: sólo contiene tres de los cinco *Sueños*, en un orden cambiado, y a menudo difiere considerablemente en el texto de las demás impresiones. Las diferencias más grandes se dan en *El Sueño de la Muerte*. Pronto se reconoció la importancia de las va-

[5] La existencia de una primera edición V de 1627 es combatida por Mas; cfr. *Zahurdas*, pág. 15.

[6] Las *Cartas del caballero de la Tenaza* de 1606 (?) en B, Zc y V, la seguramente apócrifa *Casa de locos de amor* en V y Zv y los romances *El cabildo de los gatos...* y *Paríome adrede mi madre...* en B y V. Cfr. los datos de Mas, págs. 16 sig.

[7] Cfr. Mas, págs. 15 sigs.

riantes de Zv: ya en 1628 y en 1629 se publicaron en Barcelona dos ediciones que reunían en sí las características principales de B y Zv (Mas: B^8 y B^9). Constaban de los cinco *Sueños* y, en correspondencia, llevaban título combinado: *Sueños y discursos, o Desvelos soñolientos de verdades soñadas* (...), (B^8) y *Desvelos soñolientos y discursos de verdades soñadas* (...), (B^9).

En 1631 apareció, en Madrid mismo, una edición expresamente autorizada, tras haber sido incluidas en el Índice las impresiones anteriores de los *Sueños* a instigación de los enemigos de Quevedo, *hasta que por su verdadero autor*[8], *reconocidas y corregidas, se vuelvan a imprimir*[9]. La nueva edición (Mas: M) llevaba el título, de inocente apariencia, *Juguetes de la niñez y travesuras del ingenio* y contenía junto a los *Sueños* otras seis sátiras en prosa también de regular tamaño, entre ellas el *Discurso de todos los diablos* (aquí llamado *El entremetido, la dueña y el soplón*)[10]. Los incriminados *Sueños*, aunque ya no nombrados especialmente en el título general, continuaron siendo lo principal; en el prefacio se habla casi exclusivamente de ellos[11]. Como texto básico sirvió la edición de Valencia de 1628[12], que fue sometida a una minuciosa refundición, que en parte deformaba el sentido. De acuerdo con la disposición de la Inqui-

[8] La condena no precisa si Quevedo es verdaderamente el autor. Tampoco nombra a los *Sueños* por su título. Sin embargo es claro que se debe referir a ellos —y quizá también al emparentado *Discurso de todos los diablos*—: *Varias obras (se prohiben) que se intitulan y dicen ser suyas, impressas antes del año 1631* (...).

[9] Mas, pág. 21.

[10] Además *El caballero de la Tenaza*, el *Libro de todas las cosas* y las sátiras literarias *Aguja de navegar cultos*, *La culta latiniparla* y el *Cuento de cuentos*, surgidas todas después de 1625.

[11] *A los que han leído y leyeren*, reproducido en Astrana Marín, *Prosa*, págs. 185 b-186 a, nota.

[12] Cfr. Mas, pág. 23.

sición, no se volvieron a reimprimir los *Sueños y discursos* después de 1631; por el contrario, se prosiguió incluso hasta 1679 la completada serie de los *Desvelos soñolientos*, que partía de B[9] [13]. Después se impuso el texto de Madrid, que había sido incluido en 1648 en la edición completa en dos tomos de las obras completas de Quevedo. Aún Fernández-Guerra lo utilizó como base de su edición crítica de las obras de Quevedo [14].

En la historia del texto y de las ediciones de los *Sueños* deben por tanto distinguirse tres estadios principales: un estadio manuscrito, una primera versión impresa, representada sobre todo por B, y la reelaboración de esta nueva versión en la edición de Madrid. Quevedo participó en la creación de las dos nuevas versiones. Parece sin embargo que no revisó el texto totalmente en ninguno de los dos casos, sino que sólo redactó de nuevo pasajes aislados. Las innovaciones de la primera versión impresa se deben deducir de la comparación con la versión manuscrita, p. ej., lagunas comunes a todos los manuscritos. Entre ellas están sobre todo el título general, las poesías dedicatorias, el prólogo *Al ilustre y deseoso lector* y la *Carta a un amigo suyo*, antepuesta al *Infierno*. En el texto se borraron o atenuaron numerosos pasajes polémicos, y sobre todo, anticlericales. Por otra parte se encuentran, especialmente en el *Alguacil* y en el *Infierno*, adiciones más largas, que provienen sin duda alguna del mismo Quevedo [15]. Criterios estilísticos hablan a favor de

[13] Cfr. los datos de Mas, pág. 24.

[14] Cfr. más arriba, nota 1. El texto y las notas de esta edición fueron adoptados casi sin alteración en la edición de los *Sueños* de J. Cejador y Frauca (*Clásicos Castellanos* 31 y 34).

[15] Los más importantes en el retrato del licenciado Calabrés (al principio del *Alguacil*, cfr. apéndice de crítica textual) y en el episodio de los herejes (*Infierno*).—En una relación semejante se encuentran las dos versiones del texto de la *Vida del Buscón*, la primera de las

que estos cambios sean de fecha más antigua y no surgidos p. ej. en 1627. Posiblemente se sacaron —como el título general *Sueños y discursos* (...)— de los originales de la proyectada edición de 1610 [16]. A favor de esto está también el hecho de que los dos *Sueños* redactados después de 1610 —*El mundo por de dentro* y el *Sueño de la Muerte*— comparados con los manuscritos, aparecen menos transformados que las tres primeras piezas del ciclo.

La versión impresa de los *Desvelos soñolientos* (Zv), en contraposición a B, representa aún en muchos aspectos —por ejemplo en la ordenación del texto aparentemente casual— el estadio manuscrito. En muchos casos nos trasmite un texto manuscrito mejor que el B; en cambio parecen faltar adiciones posteriores de Quevedo [17]. Por el contrario, en muchos pasajes se pueden reconocer correcciones de mano extraña.

La refundición para la edición de Madrid estaba ya concluida en 1629; su extensión se puede comprobar sin más al compararla con las primeras impresiones. Como se puede deducir de una *Advertencia* [18] que precede a la edición, hizo Quevedo a su amigo Messía de Leyva llevar a cabo la parte más ingrata del trabajo —abreviaciones y cambios de nom-

---

cuales está representada por el manuscrito B, la segunda por dos manuscritos (C y S) y por la primera impresión de 1626, que también es una edición clandestina. Una edición autorizada del *Buscón* no apareció nunca. Cfr. la introducción a la recientemente publicada edición crítica del *Buscón*, de F. Lázaro Carreter, Salamanca 1965, especialmente págs. XLVII sigs.

[16] La refundición del *Buscón* es fechada por Lázaro entre 1609 y 1614 (págs. LIV sig.).

[17] El problema no es demasiado fácil de resolver. Mas habla, ciertamente en forma muy vaga, de una «troisième rédaction» de Quevedo (*Zahurdas*, pág. 13). Habría de tratarse en este caso de una refundición que, al contrario de las anteriores, sólo afectaría al *Infierno* y al *Sueño de la Muerte*. Los indicios no son demasiado convincentes.

[18] Reproducida, entre otros, por Astrana Marín, *Prosa*, pág. 186 a/b, nota.

bres por otros de apariencia más inocua («paganizaciones»)—, y éste mostró poco acierto en la empresa. Algunas de las adiciones o sustituciones más largas fueron con toda seguridad redactadas por Quevedo mismo. Son tanto más interesantes, cuanto que muestran ya elementos estilísticos del período creador posterior —por ej. la metáfora caricaturesca—, que faltan aún en el texto primitivo de los *Sueños*. Estos rasgos se reconocen con especial claridad en el nuevo final de *El mundo por de dentro*, la adición más importante de la edición de Madrid [19].

En las páginas que siguen se han hecho las citas, en la medida de lo admisible, según la llamada *Edición crítica* de las obras de Quevedo de L. Astrana Marín [20], edición desgraciadamente muy poco cuidada y casi sin aparato crítico, que sigue en lo esencial a B, pero que, justamente en pequeñas variantes sin demasiada importancia para el sentido, echa mano de los manuscritos, a menudo más de lo necesario. Donde hubo que diferir de Astrana Marín, se nombran las siglas de los manuscritos o de las impresiones que se prefirieron. Algunas modificaciones de Astrana, que no se apoyan en ningún testimonio de la época de Quevedo, se hicieron desaparecer sin comentario.

El *Sueño del infierno* se cita siempre según la edición sinóptica de Amédée Mas, y, mientras no se diga otra cosa, según la versión de B. La edición ciertamente tampoco es siempre exacta en algunos detalles; sin embargo es la única que proporciona una visión de la multiplicidad real de la transmisión [21].

---

[19] *Prosa*, págs. 232 a-233 b.

[20] Las *Obras en prosa*, como ya se ha dicho (nota 1), según la 3.ª edición de 1945, las *Obras en verso* según la 1.ª, de 1932.

[21] Las citas del *Buscón* según la edición crítica de Lázaro Carreter, las de la lírica de Quevedo según la edición de J. M. Blecua, *Obras completas*, T. I, *Poesía original*, Barcelona 1963.

I

LA EVOLUCIÓN DE LOS *SUEÑOS*

Los *Sueños* surgieron como obras singulares y pueden prevalecer como tales, aun cuando el autor los considerara relativamente pronto como piezas de un ciclo compuesto de un modo laxo. Están trazados de manera muy distinta unos de otros y no se pueden considerar sin más como variaciones del mismo tema. Tampoco es posible elevar a uno de ellos con más derecho que a los otros como prototipo del «género». Finalmente, tendría poco sentido querer distinguir entre *Sueños* largos y cortos, o verdaderos «sueños» y tratados, sobre todo teniendo en cuenta que los grupos así surgidos no coinciden. Como mejor se puede comprender la gama de variaciones del género *sueño* y las relaciones temáticas de unos *Sueños* con otros es por medio de la consideración de las distintas obras.

DEL «SUEÑO DEL JUICIO FINAL» AL «SUEÑO DE LA MUERTE»

El primer *Sueño* o *Sueño del juicio final* se caracteriza por el atrevimiento del asunto. Desde hacía mucho tiempo

habían existido sátiras que se aprovechaban de la idea popular del infierno, pero faltaban los precedentes de una descripción satírico-moral del juicio final. No sin motivo causó la obra escándalo en muchos contemporáneos de Quevedo. Fue afectada de modo especialmente intenso por las «paganizaciones» y los acortamientos de la edición de 1631.

A primera vista no se nota en esta sátira ingeniosa y rica en agudezas la desproporcionadamente gran cantidad de literatura «seria» que se ha elaborado en ella: el relato del Apocalipsis y el sermón del fin del mundo de San Hipólito, que el autor cita al principio, además de la rica literatura de sermones y meditaciones de su propia época, han proporcionado el comienzo del *Sueño* y algunos pasajes de la parte central. La disposición del juicio final como un proceso, con los demonios como acusadores y los ángeles de la guarda como defensores, sigue concepciones más populares, tal y como han dejado su huella especialmente en los grandes ciclos de los misterios medievales. Del teatro religioso provienen también algunas alegorías tradicionales. La técnica de la alineación de episodios «vistos», que caracteriza tanto al *Juicio final* como a los *Sueños* posteriores, la ha tomado Quevedo —en una continuación desorganizada, característica del barroco— de los poemas de visiones medievales, sobre todo de Dante y de sus imitadores españoles e italianos. También en un principio de alineación se basan las sátiras de clases sociales de las representaciones religiosas y las danzas de la muerte de la Edad Media tardía, que vuelven en Quevedo en una sucesión ya no jerárquica, sino bastante desordenada [1].

1 Cfr. Leo Spitzer, que ve tanto en las visiones y danzas de la muerte medievales como en sus continuaciones barrocas el punto de partida de la por él analizada *Enumeración caótica en la poesía moderna* (Buenos Aires 1945, pág. 49). Vid. también Emilio Carilla

Alguno de sus mejores efectos lo obtiene Quevedo de la tensión extraordinariamente grande entre materia bíblica y elaboración satírica. Así sucede nada más empezar la escena introductoria, en la que los pecadores resucitados emprenden la huida ante sus propios ojos, lenguas y manos, porque no los quieren llevar como testigos contra sí mismos ante el juez supremo: aquí se transforma el motivo bíblico en una visión fantástico-grotesca de extraordinaria intensidad. En la segunda parte del *Sueño* disminuye la tensión: el yo soñador describe el juicio universal desde una distancia comedida y respetuosa, y dedica su atención principalmente a las escenas burlescas entre los demonios y los pobres pecadores que se desarrollan en su proximidad inmediata. Esta parte del *Sueño* contiene ya una gran cantidad de los tipos-cliché de clases sociales y caracteres que pueblan no sólo las sátiras en prosa sino también las poesías de Quevedo y constituyen en cierto modo la cantera de su sátira: escribanos, sastres, taberneros, médicos, pasteleros, boticarios, barberos y otros muchos[2]. Algunos de estos tipos no están aún tan reducidos a la pura fórmula como en los sueños posteriores: la sátira de los médicos ha de sufrir aún un desarrollo considerable hasta llegar al *Sueño de la Muerte*, y a las bellas pero ligeras *damas* hay que considerarlas verdaderamente como apariciones agradables en comparación con los espec-

---

(*Quevedo. Entre dos centenarios*, Tucumán 1949, pág. 118), que en este punto se apoya en Spitzer. Sobre la influencia de Dante en la literatura española de visiones del siglo XV cfr. Arturo Farinelli, *Dante in Ispagna nell'Età Media*, en *Dante in Spagna - Francia - Inghilterra - Germania*, Turín 1922.

[2] Una exposición global de los tipos más importantes y de la frecuencia de su repetición en los distintos *Sueños* se encuentra en Tamayo, *El texto de los Sueños*.

tros de la vieja y la dueña, en que se especializa la sátira contra las mujeres del Quevedo tardío[3].

La sucesión rápida de los tipos se interrumpe en varios lugares por la aparición, de mayor efecto escénico, de una perfilada figura individual. Con una de ellas —el maestro de esgrima—, se alude seguramente a un contemporáneo de Quevedo[4]. De un modo igualmente impresionante son caracterizados el juez junto al arroyo, el avaro, el sacristán y el astrólogo.

No sólo la técnica de la alineación de episodios y la comunidad de algunos tipos profesionales, sino también algunos rasgos singulares muy concretos relacionan el *Juicio final* con las piezas posteriores del ciclo. Cuando, por ejemplo, mandan los demonios a unos salteadores con los sastres, *porque eran a su modo sastres silvestres y monteses* (página 192 a), caracterizando así a los sastres de modo indirecto como ladrones, corresponde esto a un procedimiento satírico que domina en pasajes más largos del *Alguacil* y del *Infierno*[5]. En el *Juicio final* aparece solamente en este lugar. También las figuras bíblicas, históricas y mitológicas del *Sueño* hacen más bien el efecto de anticipaciones esbozadas de retratos posteriores más detallados: las cortas apariciones de Judas, Lutero y Mahoma (pág. 194 a/b y pág. 195 b) encuentran su continuación en tres grandes escenas del *Sueño del infierno*. De Diocleciano y Nerón, que los presentes «creen ver» al oír las primeras palabras del sacristán (pá-

---

[3] También se puede apreciar aún una «tolerancia» poco común en Quevedo respecto a su heroína en el temprano entremés *La Bárbara*. Cfr. Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid 1965, pág. 204.

[4] Cfr. más abajo, págs. 209 sigs.

[5] Cfr. *Alguacil*, pág. 199 a, e *Infierno*, párrafo sobre los bufones, págs. 52 sig.

gina 195 a), aparece por lo menos el segundo verdaderamente en el *Discurso de todos los diablos.*

Sin embargo, el carácter propio del *Juicio final* está determinado fundamentalmente por el motivo marginal bíblico, que falta en los demás *Sueños,* y por las reminiscencias del teatro religioso, que no vuelven a surgir de modo semejante hasta los dos últimos *Sueños.* El *Juicio final,* a cuyo título humanista original (*El sueño de Don Francisco de Quevedo*)[6] se aferró al principio el autor con cierta tenacidad, es en realidad, por lo que se refiere al tema y a la dirección del diálogo, la pieza menos humanista del ciclo.

El alguacil endemoniado, surgido en 1607, es definido en varias ocasiones más o menos expresamente como contraste del *Juicio final.* Quevedo subraya que esta vez el poeta no *ve* (en sueños) cosas del más allá, sino que sólo las *oye* (en una conversación)[7]. En correspondencia no llama *sueño* sino *discurso* a su obra[8], que está compuesta casi sin excepción en forma de diálogo. Un fuerte contraste con el principio del *Juicio final* lo constituye ya la introducción «autobiográfica» cotidiana y trivial (el poeta entra en la iglesia de San Pedro para ver allí a un conocido, el licenciado Calabrés), que, sin embargo, se continúa en seguida de un modo menos cotidiano: el licenciado, caracterizado detallada y no muy cariñosamente, está justamente entregado a su ocupación favorita, conjurando a un demonio, cuyo objeto es un alguacil

[6] Cfr. más abajo, págs. 59 sig.

[7] Cfr. sobre todo la introducción del *Infierno*: *Yo, que en el Sueño del Juicio v i tantas cosas y en el Alguacil endemoniado o i parte de las que no había visto...* (*Zahurdas,* pág. 42, el espaciamiento es mío).

[8] *Esta razón me animó a escribir el* Sueño del Juicio, *y me permitió osadía para publicar e s t e d i s c u r s o.* (Prólogo del *Alguacil, Prosa,* pág. 197 a, espaciamiento mío). Cfr. también más abajo, páginas 57 y 60 sig.

poseso. El demonio, en lugar de dejarse expulsar, comienza a hablar, asegura que su situación actual le es a él más desagradable que al alguacil y, al preguntársele, da detalles sobre la organización del infierno.

En la conversación entre el poeta, el licenciado y el demonio, que ocupa la mayor parte del *discurso*, desempeña pues el demonio el papel principal. Por lo demás, algunas cosas recuerdan técnicas de los *Colloquia familiaria* de Erasmo, sobre todo la típica situación marginal (dos conocidos vuelven a encontrarse), que proporciona al principio una cierta movilidad dramática, pero que después pierde importancia. Al motivo de la conjuración del demonio le faltan ciertamente todos los ingredientes erasmistas. Quevedo no toma postura en modo alguno respecto al hecho como tal, que probablemente también le parecería a él sospechoso. La chistosa agudización de la situación (el demonio perderá prestigio en el infierno si se llega a saber allí que ha estado dentro de un alguacil) puede ser invención de Quevedo.

Los tipos satíricos, cuyas penas infernales se describen en la parte principal, son, con excepción de los enamorados, los mismos del *Juicio final*, aunque aquí están en parte caracterizados con mucho más detalle. Junto a los poetas y enamorados (cuyas cartas de amor y recuerdos ahorran veinte años de leña a la *fábrica de la casa*, pág. 199 a) interviene aquí sobre todo la «esfera pública»: reyes, comerciantes, ministros de la justicia. Otra serie de tipos se enumera brevemente; la sátira se reduce a un solo chiste en cada caso: los ciegos son alojados en el infierno junto a los enamorados, los enterradores junto a los pasteleros, los mentecatos junto a los alquimistas y los necios (que matan a la gente con su verborrea) junto a los verdugos (ibid.).

A diferencia del *Juicio final* el artificio satírico del *discurso* carece de contrapeso metafísico. De todos modos se

insertan algunos pasajes moralizantes: el demonio cuenta una instructiva parábola sobre la peregrinación terrena de la Verdad y la Justicia, se explaya sobre el tema *toda esta vida es hurtar* (pág. 201 a/b) [9] y sobre lo grata a Dios que es la pobreza (pág. 202 a), hasta que sus oyentes se asombran de que un demonio pueda predicar tan bien. En estos y otros rasgos hace el *discurso* el efecto de un esbozo anticipador del más extenso e importante *Sueño del infierno*. Con los demás *Sueños* en particular apenas si se dan paralelos [10].

El *Sueño del infierno* surgió en 1608, es decir, sólo un año después del *Alguacil*. Aunque el título sufrió varias transformaciones y aunque falta una verdadera introducción de «sueño» [11], es evidente que hay que interpretarlo como sueño en sentido propio y no como discurso. Incluso representa hasta cierto punto la plasmación clásica del sueño: describe un peregrinaje del poeta por el infierno, desarrollando, por tanto, un tema que ya se anticipa en las descripciones del infierno en la última parte del *Juicio final* y en el *Alguacil* y que, en forma modificada, se vuelve a dar en el *Sueño de la Muerte* y en el *Discurso de todos los diablos*. Tema y título remiten de modo especialmente claro al precedente de Dante [12]. Quizá también se pueda explicar por la influencia de Dante el que Quevedo evitara la ficción del sueño y eligiera

[9] Verso inicial de una letrilla temprana de Quevedo (*Poesía original*, núm. 656).

[10] En todo caso se podría interpretar la queja del demonio de que a él y a sus compañeros se les atribuyan sin razón rabo y cuernos y de que se propaguen dichos absurdos sobre ellos (págs. 199 b-200 a) como anticipación de las protestas de los «chistes» en el *Sueño de la Muerte*.

[11] Cfr. más abajo, pág. 61.

[12] Aún más claro es el título del manuscrito de Copenhague, *El Ynfierno de don Fr. de Quevedo* (el espaciamiento es mío). Cfr. la lista de los manuscritos en Mas, pág. 9.

en su lugar una introducción alegórica. Sin embargo en un punto se aleja de la tradición dantesca: la figura del poeta del *Sueño* no tiene acompañante o guía. Seguramente tenía Quevedo en principio la intención de seguir la tradición también en este punto, pues en la primera frase dice que le ha guiado su ángel de la guarda [13] (acordándose probablemente de los viajes al más allá de Menipo en *El Crotalón*) [14]. Parece que después prefirió no acentuar más la misión celestial, que sólo difícilmente se podía armonizar con la intención satírica [15].

Como siempre, la introducción del *Sueño* nos trae primero un motivo nuevo, no utilizado todavía por Quevedo: se describe un paisaje amable del que parten dos caminos. Pronto se descubre que uno es el camino de la virtud y que el otro conduce al infierno. Con esto se dirige la atención del *Sueño* hacia rutas más conocidas. Quevedo utiliza la alegoría tradicional del *bivium* [16] para conseguir un contras-

---

[13] En la versión de los *Desvelos* más extensamente, pero también sólo en este lugar (*Zahurdas*, pág. 43, variante de pág. 42, 11). En la edición de Madrid *mi genio* (ibid., pág. 42).

[14] En *El Crotalón*, que, con sus descripciones del más allá (cantos 12-14), en parte cristianas, en parte inspiradas en Luciano, cuenta entre los precedentes de los *Sueños*, el ángel de la guarda del narrador es su guía cuando visita el cielo y el infierno. Unas veces se le denomina *mi genio* y otras *el ángel de mi guarda* (Cfr. M. Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, T. II, NBAE, 7, págs. 191 sigs., sobre todo pág. 193 a).

[15] También se ha tomado sólo rudimentariamente la disposición estrictamente vertical del infierno de Dante. Sólo se dice una vez expresamente que el poeta ha de seguir descendiendo (*ve ahí d e b a j o*, *Zahurdas*, pág. 69), en el diálogo con Judas, que en Dante tiene lugar en el abismo más hondo del infierno.

[16] En la literatura del Renacimiento era muy popular en la versión clásica («Hércules en la encrucijada»); en Quevedo se mezcla, sin embargo, la tradición clásica con la bíblica. Cfr. a este respecto Arnold Rothe, *Quevedo und Seneca. Untersuchungen zu den Frühschriften Quevedos*, Ginebra/París 1965, pág. 36.

te satírico de tipos y caracteres, entre los que se vuelve a encontrar a muchos conocidos de los *Sueños* anteriores: letrados, médicos, taberneros, soldados, mercaderes, después boticarios y sastres. Sólo son nuevos los hipócritas, rodeados de mujeres devotas [17].

En la representación del camino del infierno hay algunas cosas que recuerdan el primer *Sueño*: la descripción de masas en movimiento, el cambio de perspectivas próxima y lejana, la utilización sucinta y aguda del estilo directo.

El camino por el infierno propiamente dicho, que comienza con una escena burlesca a la puerta del mismo (pág. 48 sig.), es fundamentalmente pretexto para una nueva serie de retratos satíricos, a los que presta especial efecto el decorado del más allá. Las escenas singulares son más largas y están más claramente perfiladas que en los *Sueños* anteriores. En algunas de estas escenas (la humillación del hidalgo orgulloso de sus antepasados, las conversaciones de los astrólogos, las escenas de los herejes) se continúan y amplían las escenas dramáticas del *Juicio final*. Otros episodios (los de los mercaderes, poetas y enamorados) ofrecen una variación de los retratos del *Alguacil endemoniado*. Al final del desfile se vuelven a acumular los tipos satíricos poco diferenciados.

Como ya sucedía en el *Juicio final*, entran en acción en casi todas las escenas figuras de demonios. No sólo representan el papel de *verdugos* (eufemismo de la edición de Madrid), sino que también les echan a los pecadores sermones reprensivos, que no se quedan atrás respecto a los sermones verdaderos en cuanto a énfasis [18], o moralizan como

---

[17] *Zahurdas*, págs. 45 sig. El pasaje se acortó mucho en la edición de Madrid.

[18] Cfr. sobre todo las palabras dirigidas a *los que no supieron pedir a Dios*, *Zahurdas*, págs. 73-75.

el demonio del *Alguacil*[19]. Además responden a las preguntas del poeta y, a menudo, dan muy prolijamente su opinión sobre las diferentes categorías de pecadores[20]. Los diablos están en cierto modo sobrecargados con estas numerosas funciones, algunas de las cuales quizá hubiesen sido más adecuadas para la figura del acompañante originariamente planeada.

En algunos episodios se hacen descripciones más concretas de costumbres que en los *Sueños* anteriores. Un librero va al infierno por las *malas obras* de los otros —es decir, por los libros que ha vendido— (*malas obras*: el motivo de la condena obtiene algún sentido gracias al juego de palabras) y en castigo ha de aguantar ahora que se los lean (pág. 49 sig.). Un cochero se queja de que los diablos no reconozcan debidamente sus servicios al infierno, pues su coche ha sido un buen instrumento de perdición y nunca ha sido utilizado por gente decente. Episodios como el de los ensalmadores (pág. 75 sig.) están en contacto con la sátira erasmita. Con evidente placer describe el poeta la metamorfosis de las dueñas que, convertidas en ranas, pueblan una laguna. Esto no le sorprende, porque ya desde antes le había parecido encontrar una gran analogía entre dueñas y ranas (pág. 59).

Nueva y propia sólo del *Sueño del infierno* es una serie de retratos puramente satírico-morales. A ellos pertenecen los *muertos de repente* (es decir, los hombres que afirman que a causa de su muerte repentina no han podido arrepentirse a tiempo, pág. 62 sig.) y otras dos variantes más de despreocupados, denominados según sus expresiones favoritas *Oh, quién hubiera* y *Dios es piadoso* (pág. 60 sig.).

---

19 Por ejemplo, en el largo discurso sobre valentía y honra, páginas 56-58.

20 Por ejemplo págs. 52 sig. (bufones), pág. 54 (pasteleros), pág. 55 (mercaderes).

Por medio de la agudización paradójica de una actitud moral (la confianza en la misericordia de Dios se convierte en motivo de condenación) obtiene la sátira una acentuación psicológica e intelectual que hasta ahora apenas se había observado.

Esto tiene una validez aún mayor para la figura del *atormentador de sí mismo* (pág. 65 sig.), que describe su tormento —puramente espiritual— al poeta. Sus remordimientos de conciencia y el recuerdo del bien que hubiera debido hacer se equiparan metafóricamente con los usuales castigos del infierno, son el castigo adecuado del «intelectual». Una visión tan sublimada del infierno es un caso único. Sólo con ella no habrían sido los *Sueños* posibles. La imagen popular del infierno utilizada las más veces por Quevedo se prestaba mucho mejor a efectos satíricos y burlescos.

Lo mismo que esta escena (y las escenas del librero y del poeta, que interesan al autor «profesionalmente») las tres conversaciones con Judas, Mahoma y Lutero, tríada [21] ya reunida en el *Juicio final*, alcanzan un peso especial gracias a la intervención personal del autor. Se puede suponer que estaban pensadas como los puntos culminantes del *Infierno*, pero que la realización se quedó por debajo de esta intención. La conversación con Judas (pág. 67 sig.) es una mezcla de ambición teológica (ciertamente limitada) y reminiscencias populares del teatro medieval. La escena de Mahoma (pág. 83 sig.) hace un efecto más concentrado y más unitario en el curso del diálogo, pero resulta proporcionalmente corta. Lutero, por último, ni siquiera llega a tomar la

[21] En el *Infierno* está Judas anticipado. Aparece en el círculo de los despenseros y, como él mismo afirma, no está en modo alguno entre los peores habitantes del infierno (pág. 69). Mahoma y Lutero se destacan del grupo de los herejes, de la *gente peor que Judas* (pág. 80).

palabra, sino que sólo ha de sufrir en silencio las invectivas e intentos de refutación del autor (pág. 84 sig.). Sería inmediato buscar justamente en estos tres diálogos reflejos de la realidad coetánea (problema del casticismo, Reforma y Contrarreforma, expulsión de los moriscos). El lector, sin embargo, sólo puede adivinar estas referencias, en caso de que fueran intencionadas. El autor se atiene estrictamente a los límites de una visión intemporal impuestos por él mismo [22]. Sólo en algunas obras más tardías (en el *Sueño de la Muerte* y en el *Discurso de todos los diablos*) desarrolla Quevedo un mayor interés por el tema histórico.

La caracterización de las numerosas figuras de los siglos XV, XVI y principios del XVII que Quevedo nombra entre los magos y geománticos es agresiva pero sumaria; sólo Escalígero y Paracelso tienen un cierto relieve (pág. 78 sig.). La acumulación de nombres se continúa en el pasaje sobre los herejes y, especialmente en las versiones impresas, alcanza dimensiones considerables. En la primera versión impresa se añadió una enumeración de sectas anteriores y posteriores al cristianismo que, junto con las doctas explicaciones, procede en lo esencial de los catálogos de herejes de los humanistas Philastrius y Ravisius Textor [23]. El apéndice no permite, pues, reconocer mucha iniciativa creadora de Quevedo. Solamente las partes ya contenidas en la versión manuscrita se distinguen por un acento más fuertemente polé-

---

[22] Sólo que no se le ha logrado totalmente en los tres discursos unir teología y sátira, representación seria y cómico-satírica, en una relación equilibrada. Con todo, esto nos podría llevar a la conclusión de que, en este caso, la muy fuerte participación personal, la falta de distancia, han impedido una conformación redondeada.

[23] Cfr. la edición de Mas, *Zahurdas*, págs. 80-83 y el apéndice, págs. 104-108. El docto estilo de tratado de las partes correspondientes sólo se le puede atribuir a Quevedo con reservas; por lo menos él mismo debió disponer la inclusión del pasaje.

mico, sobre todo el encuentro con Mahoma y con los reformadores del siglo XVI [24].

En los pasajes finales del *Infierno* se acuerda Quevedo evidentemente de las técnicas de la poesía de visiones de la Edad Media posterior a Dante y Petrarca, como también supone Spitzer [25]. Es seguro que se debe al tema mismo el que algunas partes hagan el efecto de anticipaciones de la *Tentation de Saint Antoine* de Flaubert. Como en Flaubert, la desconcertante variedad y el exotismo de los nombres origina una gradación ascendente que no es sólo de tipo retórico: las perspectivas históricas indicadas traen consigo un ensanchamiento universal del plano visual.

Quevedo necesitaba una gradación tal al final de su *Sueño* para dar un final a un tema infinito *per definitionem* o, por lo menos, para preparar el final, al faltar una acción marginal redondeante. De todas maneras, después de la visita al camarín de Lucifer acaba el *Sueño* de un modo bastante abrupto.

El *Sueño del infierno* es, con gran diferencia, el más largo y también el más variado temáticamente dentro del grupo temprano. Contiene algunos de los momentos más

---

[24] *Al cabo estaba el m a l d i t o Lutero* (...) *Estaba el renegado Beza, maestro de Ginebra, leyendo, sentado en cátedra de p e s t i l e n c i a* (...) (pág. 84). El autor experimenta sentimientos más amables respecto al editor del *Thesaurus linguae graecae*, Enrico Estéfano (pág. 84), y al escritor humanista Helio Eobano Hesso (pág. 85), que, sin embargo, como protestantes, también han de sufrir las penas del infierno.

[25] Cfr. más arriba, pág. 17, nota 1. El capítulo de los herejes, que Spitzer cita como ejemplo en Quevedo de hipertrofia barroca de los procedimientos tradicionales de enumeración (*Enumeración caótica*, págs. 49 sig.), no nos parece, sin embargo, «caótico» (pág. 50), sino una enumeración muy sistemática, que procede por grupos cronológicos (*herejes antes de nacer Cristo*, págs. 80 sig.; *herejes* [...] *después de Cristo*, págs. 82 sig.; *herejes de ahora*, págs. 84 sig.).

significativos de todos los *Sueños*, pero le falta la unidad de los dos primeros, sobre todo del *Juicio final*. Solamente en una composición relativamente libre podrían tener sitio tal cantidad de tipos y tanta erudición literaria, humanística y teológica, como se ha utilizado en este *Sueño*.

El mundo por de dentro, del año 1612, no es, pese a su acción marginal alegórico-surrealista, un sueño en sentido propio. Faltan representaciones del más allá, también en el título, el único que no tuvo que ser cambiado en la historia llena de vicisitudes de las ediciones de los *Sueños* [26]. Por las dimensiones se acerca el *discurso* de nuevo al *Juicio final* y al *Alguacil*, pero temáticamente sigue un camino propio.

Es sorprendente que justamente en este «no-sueño» surja la figura de un acompañante o guía procedente de la literatura de visiones, que falta en los «sueños» propiamente dichos. Mientras vaga por el «mundo», representado como una ciudad (*la gran población del mundo*), es llamado el poeta por un venerable anciano que se presenta a sí mismo como el Desengaño. Después de protestar al principio [27], se deja convencer por el anciano para que lo acompañe y le muestre el mundo como verdaderamente es. El viaje al interior del mundo, que anunciaba el título, es metafórico: el viejo lleva al autor a la *calle mayor del mundo* donde una serie de acontecimientos más o menos cotidianos le dan ocasión de mostrar los verdaderos motivos del actuar terreno y de desengañar una y otra vez al poeta lleno de ilusiones. La descripción de estos acontecimientos interrumpe a veces el diá-

[26] Sin embargo, parece que originariamente se llamó (*Discurso d*) *El Mundo por de dentro y por de fuera* (así está en el manuscrito de Madrid, BN 9073; el manuscrito Santander 152 tiene el título posterior).

[27] La escena tiene sus precedentes en el teatro religioso. Cfr. más abajo, págs. 76 sig.

logo entre el poeta y su acompañante, que, por lo demás, se extiende a lo largo de todo el *discurso* —como el diálogo en el *Alguacil*—. La componente pedagógico-didáctica se destaca, sin embargo, mucho más que en el *Alguacil*[28]. A lo largo del *discurso* sigue valiéndose Quevedo de una serie de figuras de tipos populares, pero ya no con la profusión de antes. Una de las tiradas introductorias del viejo nombra, por ejemplo, a un hidalgo y a un caballero que se arruinan por exceso de lujo, porque el hidalgo quisiera ser tenido por un caballero y el caballero por algo mejor aún (pág. 226 a). Al final del *discurso*[29] se habla de un usurero, de un letrado intrigante y de un médico, al que inmediatamente se le reconoce por su mula (pág. 232 b). Entre los cinco episodios más largos de la parte central destaca el conocido motivo del alguacil, que persigue a un ladrón más por motivos de «competencia» que por cumplir con su deber (pág. 229 b-230 a). El episodio de la mujer hermosa, con su polémica contra la cosmética y los afeites inspirada en Marcial y en las sátiras medievales contra las mujeres, tiene muchísimos paralelos en las poesías de Quevedo[30].

Lo nuevo es que estos retratos, en parte sólo esbozados, en parte muy detallados, están vistos desde un punto de vista unitario. Se trata, sin excepción, de personas que quieren aparentar algo distinto o más de lo que son, es decir, de hipócritas, como los denomina el viejo. El motivo fundamental de la hipocresía proporciona también un nuevo giro a los temas satíricos menos originales. Sobre todo los episo-

[28] Cfr. Carilla: «*El mundo por de dentro* se aproxima más que los otros *Sueños* a las obras morales (...)» (*Quevedo*, pág. 121).

[29] Es decir, en la parte añadida en 1631; cfr. más arriba, págs. 13 siguiente.

[30] Cfr. el capítulo sobre los *postiches* de Amédée Mas, *La Caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo*, París 1957, págs. 39 sigs.

dios de la parte central están totalmente construidos sobre la antítesis hipocresía/desenmascaramiento o, si se quiere, ilusión/desilusión. El poeta espectador cree auténtico el respetable aspecto exterior de las cosas y se explaya en alabanzas entusiásticas; el viejo le hace ver una y otra vez los verdaderos y poco virtuosos motivos del actuar. Las cinco escenas tienen un carácter anecdótico y están muy cerca de la novela picaresca. La descripción de la vida cotidiana es mucho más detallada que en los otros sueños: el autor y su acompañante ven pasar un entierro, oyen el duelo de una viuda enlutada, observan a un rico que pasa en una carroza, la persecución de un delincuente y a una bella dama que pasa rodeada de admiradores. La segunda de estas escenas, el duelo de la viuda, está trazada sobre todo buscando el efecto acústico: la drástica descripción de los sonidos del llanto (*una sonadera de narices que se hundía la cuadra*, pág. 228 b) está seguida por la escena, evocada por el viejo, de las visitas de pésame (pág. 229 a/b). En las sólo esbozadas conversaciones se alcanzan con una exactitud extraordinaria el tono y los lugares comunes del lenguaje cotidiano. De gran efecto es también el contraste entre la voracidad de la viuda y sus hipócritas comentarios. Quevedo pudo incluir sin la menor dificultad esta escena, así como la del episodio del maridillo de la parte final (pág. 233 a), en el entremés *Diego Moreno*[31], con lo que, por otra parte, perdió dicha escena en agudeza.

Las cuatro escenas restantes parecen más pensadas y menos plásticas, aunque se desarrollan en la misma esfera

[31] Este entremés en dos partes, cuya existencia sólo se suponía anteriormente, fue descubierto recientemente por Asensio y editado en el apéndice de *Itinerario* (págs. 259-285). Cfr. también ibid., páginas 209 y sigs. y el artículo anterior *Hallazgo de Diego Moreno, entremés de Quevedo, y vida de un tipo literario*, en *Hispanic Review*, 27 (1959), págs. 397-412.

picaresca. La disposición antitética de los episodios y de la parte final, no añadida hasta la versión de Madrid, es una anticipación de la última gran obra satírica de Quevedo, *La hora de todos*[32].

René Bouvier ha querido ver en *El mundo por de dentro* la pieza artísticamente más lograda de los *Sueños*, junto con el *Sueño de la Muerte*[33]. De hecho, el texto seduce por su unidad de pensamiento y por la vivacidad de la pintura de las costumbres. La intención «desenmascaradora», expresada en el título general (*de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños*), se realiza en él del modo más consecuente[34]. Se trata de un caso especial dentro de los *Sueños*, que muestra, a cambio, tantas más relaciones con otras obras de Quevedo.

El *Sueño de la Muerte* fue escrito nueve años después de *El mundo por de dentro*, es decir, con una distancia temporal especialmente grande de sus predecesores. Desde un principio estaba pensado como la obra última que cerraría el ciclo, como expone el prólogo, justificándolo ingeniosamente por el tema (*He querido que la muerte acabe mis Discursos como las demás cosas*, pág. 234 a). En la edición de 1631 se le cambió el título por el de *Visita de los chistes*. En rigor sólo con los dos títulos se reproduce el contenido

---

[32] José Bergamín, en *Fronteras infernales de la poesía*, Madrid 1959, pág. 128, señala las semejanzas en la disposición de *El mundo por de dentro* y la *Hora*. Respecto al elemento picaresco, que también desempeña un papel en los primeros episodios de la *Hora*, cfr. más abajo, pág. 48.

[33] *Quevedo, homme du diable, homme de Dieu*, París s. f., páginas 61 sig.

[34] Por eso cree Carilla encontrar en él, o más bien en los dos últimos *Sueños*, «algo así como la clave (...) de toda la colección», pág. 121.

del *Sueño*: el título anterior corresponde a la primera, el posterior a la segunda parte.

A pesar de su tardío surgimiento enlaza aún el *Sueño* en muchas cosas con sus antecesores. La extensión y algunos detalles de la acción y del escenario recuerdan al *Infierno*. La introducción salpicada de citas está emparentada con la del *Juicio final*, sin embargo es más extensa y personal: describe, apoyándose directamente en la *Consolatio* de Boecio, el deprimido estado de ánimo del autor durante su *prisión* en la villa de La Torre de Juan Abad tras la caída del duque de Osuna (naturalmente no se menciona este acontecimiento político motivante). El *Sueño* mismo contiene igualmente algunos detalles autobiográficos: la figura del poeta tiene más claramente que nunca los rasgos de Quevedo, que también se incluye en la representación como autor de sus obras anteriores [35]. En una figura secundaria del *Sueño*, la del colérico Mateo Pico, se ha querido ver un segundo autorretrato indirecto de Quevedo [36].

La distancia temporal de los demás *Sueños* se reconoce en el ensombrecido estado de ánimo, que domina no sólo en la introducción. De los tipos satíricos de los *Sueños* anteriores aparecen sobre todo los representados como especialmente antipáticos: médicos, boticarios, barberos, después los letrados, una dueña, un cornudo. Sin embargo, los sastres, mercaderes, pasteleros y taberneros son, como mucho, brevísimamente mencionados. El ejército de pecadores veniales que puebla las sátiras tempranas de Quevedo se ha reducido considerablemente.

---

[35] Por medio de la amenaza de Diego Moreno de tomar venganza del autor del entremés que lleva su nombre (pág. 254 a).

[36] Así Herman Iventosch en su artículo *Quevedo and the Defense of the Slandered*, en *Hispanic Review*, 30 (1962), pág. 107.

Ya al principio del *Sueño* llama la atención una serie de rasgos fantástico-surrealistas: los boticarios, que, como después se sabe (pág. 237 b), pertenecen al cortejo de la muerte, llevan sus jeringas y lavativas en ristre como lanzas, están vestidos de papel de recetas y llevan grandes *erres* («R») de coronas (abreviatura de *Recipe*) (pág. 235 b); los sacamuelas llevan ristras de dientes alrededor del cuerpo (pág. 236 b).

Tampoco faltan surrealismos acústicos: así, la aparición de los cirujanos está acompañada por un grito de dolor procedente del vacío (ibid.). El tratamiento del espacio y el estilo de la descripción son visionarios: el desfile tiene lugar en el dormitorio del poeta, lo que, por otra parte, sólo se llega a saber indirectamente [37]. Las mulas de los médicos, la *gran chusma y caterva de boticarios* (pág. 235 b) y después la *gran cantidad de gente* (pág. 236 b) parecen no tener problemas para alojarse allí.

Se puede decir que en ninguno de sus *Sueños* anteriores, ni siquiera en el *Juicio final*, ha procurado Quevedo un estilo narrativo tan consecuentemente «adecuado al sueño». A pesar de ello continúa ligado a la tradición en el *Sueño de la Muerte*: con la aparición de la Muerte, la hasta aquí enigmáticamente vaga acción soñada adopta las conocidas formas literarias de la *visitatio* y del viaje al más allá. La Muerte, con su aspecto grotescamente desfigurado, representa en primer lugar el papel del maestro y acompañante como el Desengaño en *El mundo por de dentro*. El viaje al reino de los muertos, sobre todo la lucha entre Mundo, Carne, Diablo y Dinero y la aparición de Juicio e Infierno (pá-

[37] Por el abrupto comienzo *Fueron entrando unos médicos* (pág. 235 a), pero sobre todo después, por el requerimiento de la muerte *Alto, ven conmigo* y la tímida pregunta del poeta *¿No me dejarás vestir?* (pág. 237 b).

gina 238 b), se apoya más en las componentes alegóricas de la poesía de visiones que los *Sueños* anteriores. En el curso del *Sueño* se amplía satíricamente la alegoría; así en la descripción de las distintas muertes que, rodeadas de su corte, están reunidas en la sala de audiencias de la Muerte. De modo especialmente pintoresco está cortejada la *muerte de amores*: como entre los más jóvenes ya no encuentra adeptos, se rodea de Píramo, Tisbe, Hero, Leandro y Macías, que están embalsamados *porque no se le corrompiesen por la antigüedad* (pág. 239 b).

En el vacío y oscuro reino de los muertos, al principio sólo habitado por alegorías, hay pocas cosas que recuerden el infierno de los *Sueños* anteriores: la mención de los *nuevos demonios*, que son cocidos en el horno de la ingratitud (ibid.), y algunas alusiones al infierno y al purgatorio en el discurso de la Dueña Quintañona (pág. 248 b). Cuando los muertos se levantan para hablar delante del visitante le viene a uno por un momento a la memoria el recuerdo del *Sueño del Juicio final*[38]. Una voz misteriosa procedente del vacío hace las veces de las trompetas del juicio, pero los muertos no son reunidos más que para un fin, en comparación, banal. Se trata efectivamente de una categoría especial de muertos, ya que son personas ficticias o desprovistas ya hace mucho tiempo de su carácter histórico, que sólo aparecen en ciertos giros idiomáticos estereotipados, como Juan del Encina, el antiguo autor de los *Disparates trobados*, al que proverbialmente se le atribuye cualquier absurdo (*son disparates de Juan del Encina*), el rey Perico, cuyo reinado (*en tiempos del rey Perico*) ha de salir siempre a colación como la encarnación del atraso, San Ciruelo y otros muchos. Estas extrañas figuras aparecen una detrás de otra,

[38] *Con esto se rebulló el suelo y todas las paredes, y empezaron a salir cabezas, brazos y bultos extraordinarios* (pág. 240 a).

en una serie interminable, y se quejan del abuso locucional que los vivos hacen de sus nombres. Con esto se aleja la acción del *Sueño* de todas las representaciones corrientes del más allá y da un inesperado giro hacia lo burlesco. Quevedo polemiza con gusto también en otros lugares contra la clara predilección de sus compatriotas por los refranes [39], y el *Alguacil endemoniado* y el *Sueño del infierno* ya contienen anticipaciones de una crítica de los refranes [40]. Por ello causa la impresión de una agudeza especial el hecho de que la misma figura del poeta utilice varias veces un *chiste*, con lo que se granjea la cólera del afectado [41]. Al final (páginas 253 b-254 a) Diego Moreno colma al autor de furiosos reproches y le reta a batirse en duelo porque ha escrito un entremés sobre él, haciéndose con ello cómplice de su irreflexiva difamación.

A pesar de tales efectos pintorescos incidentales la acumulación de las hasta treinta variaciones del mismo tema haría un efecto monótono si no se dieran otros motivos satíricos más. Así se le atribuyen al locucional Juan del Encina [42] los rasgos de dos tipos predilectos de Quevedo, los del Caballero de la Tenaza y los del *calvo* [43]. Los largos discursos de la Dueña Quintañona, del parásito Don Diego de

---

[39] Sobre todo en la *Premática que en este año de 1600 se ordenó* y en el *Cuento de cuentos*. Cf. más abajo, págs. 204 sigs.

[40] Cfr. más arriba, pág. 22, nota 10 y el pasaje sobre las botas de Judas en el *Infierno* (*Zahurdas*, pág. 69).

[41] Mateo Pico (págs. 241 b-242 a) y Cochitehervite (pág. 250 b).

[42] Su verdadero carácter histórico le interesa a Quevedo tan poco como el literario del héroe de romances Moro Calaínos y de las figuras novelescas Agrages y Lanzarote. También en estos casos se menciona sólo la correspondiente cita, petrificada en una fórmula y desgajada de su contexto.

[43] (...) *él no gastaba con los hombres que piden dinero ni con las mujeres que piden matrimonio* (...) *Sólo un disparate hizo, que fue, siendo calvo, quitar a nadie el sombrero* (...) (pág. 241 a).

Noche, que incluso aparece dos veces, y del cornudo Diego Moreno son autorretratos notablemente trazados y virtuosamente formulados de estas tres figuras fundamentales de la sátira de Quevedo. Aun cuando el resto de los «chistes» no esté tan claramente adaptado a determinados tipos, algunos de sus discursos contienen, sin embargo, motivos satíricos usuales en Quevedo: Juan del Encina polemiza contra avarientas pedigüeñas, contra sastres, letrados y médicos (pág. 241 a); Pero Grullo entra en combate contra los mercaderes, especialmente contra los joyeros y plateros (pág. 246 b); la narración de Doña Fábula sobre su matrimonio con un autor de comedias (pág. 250 b) recuerda, en parte casi literalmente, al *Alguacil endemoniado*[44].

Sin embargo, en conjunto, la sátira de costumbres tiene un carácter secundario en esta segunda parte del *Sueño*. Por el contrario, es digna de ser señalada la tendencia a la dramatización propia de la comedia: el diálogo pasa a primer plano más intensamente que en los demás *Sueños* y varias apariciones acaban en verdaderas escenas de entremés[45], que aportan alguna variación a la larga serie de protestas.

El episodio del Marqués de Villena es un caso especial (pág. 242 a). Esta señalada figura de la tardía Edad Media española ya había desempeñado un papel importante en la literatura de visiones del siglo XV[46]. El episodio, que en dos títulos de manuscritos se menciona por separado[47], es con-

[44] Cfr. en esta obra el discurso del demonio sobre los autores de comedias, pág. 198 b.

[45] Cfr. más abajo, págs. 93 sig.

[46] Juan de Mena lo celebra en cuatro estrofas (125-128) de su *Laberinto de Fortuna* (editado por J. M. Blecua, *Clás. Cast.* 119, páginas 69 sig.).

[47] *Discurso / De la muerte y visita del Marqués De Villena en la Redoma* (Santander 152). De modo semejante en el manuscrito de Madrid (BN 9073).

siderablemente más largo que los demás, pero sobre todo se sale del marco porque Villena no aparece protestando como víctima de una frase hecha, sino como auténtica personalidad histórica, aunque envuelta en leyendas. Al antiguo infante de Castilla, que ha sobrevivido siglo y medio encerrado en una redoma y espera el momento señalado para volver junto a los vivos, le sucede como a los chistes: que anda de boca en boca y tiene por lo menos que corregir el falso título de marqués que los ignorantes le han adjudicado (pág. 242 a; a pesar de esta corrección Quevedo le sigue llamando *el marqués*). El diálogo entre él y el autor da sobre todo ocasión para mostrar un panorama del estado político y económico de Europa y especialmente de España, en el que se tratan las perspectivas de guerra y paz, el auge de las ciudades marítimas italianas, las prácticas profesionales de los letrados, el poder de Venecia y el sistema de validos en los reinos europeos. Reflexiones políticas de tal calibre no se daban aún en los *Sueños* anteriores [48], son una característica del período creador medio y tardío de Quevedo, en el que también surgieron la mayoría de sus tratados políticos, y anticipan de lejos la sátira contra la política exterior de los países europeos, tal como la encontramos en los últimos episodios de *La hora de todos*. Los graves temas de conversación relegan a un segundo término el comenzado retrato histórico, mientras que el deseo del marqués de abandonar su redoma, o bien la decisión de mejor no hacerlo, se repite a intervalos regulares, de manera que la pintoresca situación siempre permanece presente para el lector.

En el *Sueño de la Muerte* llama la atención en primera línea la relativa independencia que Quevedo muestra res-

[48] Pasajes como las declaraciones sobre el papel del privado en el *Alguacil* (pág. 200 a/b) son, por lo general, adiciones posteriores.

pecto a sus modelos literarios, pero también respecto a la temática, a menudo formularia, de sus obras de juventud. Esto tiene validez sobre todo para la descripción del más allá. Por otra parte, el *Sueño* está más cerca de las primeras piezas del ciclo que *El mundo por de dentro*, por ejemplo. Las alegorías y descripciones de visiones recuerdan las del *Sueño del Juicio final*, teniendo un contacto sólo externo con el *Infierno*. Es ahora cuando Quevedo alcanza la maestría perfecta en la sátira moral: el principio del *Sueño de la Muerte* constituye una de las cumbres absolutas del ciclo.

EXCURSO: EL «DISCURSO DE TODOS LOS DIABLOS» Y «LA HORA DE TODOS»

Aunque, según confesión misma del autor, el *Sueño de la Muerte* había de constituir el cierre de su ciclo de sátiras, escribió Quevedo más tarde otras dos sátiras en prosa que tienen mucho en común con los *Sueños*: el *Discurso de todos los diablos* y *La hora de todos*. Cada una de ellas se publicó independientemente, como consecuencia de su mayor extensión, el *Discurso* en 1629 (se introdujo, con título cambiado, en los *Juguetes de la niñez*, de 1631, aunque no se agregó a los *Sueños*, siguiendo allí al *Caballero de la Tenaza*) [49], y la *Hora*, seguramente escrita en los años 1635 y 1636, apareció póstumamente en 1650. La tardía fecha de creación trae consigo el que la transmisión del texto ofrezca menos problemas que en el caso de los *Sueños* [50].

---

[49] Cfr. Mas, *Zahurdas*, pág. 23.

[50] Aparte de los varios cambios de título del *Discurso* (cfr. más abajo, pág 45). En el texto del *Discurso* para la edición de 1631 el discurso del espíritu a los tiranos (pág. 273 a/b) y la discusión sobre el giro coloquial *allá se lo dirán de misas* (pág. 282 a/b) fueron su-

Estas dos obras satíricas tardías no son ya «sueños» ni tampoco narración de visiones en primera persona como el *Alguacil* y *El mundo por de dentro*. Una de las diferencias fundamentales con los *Sueños* estriba en que, aunque ha permanecido el escenario del más allá o (en la *Hora*) la actuación de un principio sobrenatural, no tiene ya lugar ninguna *visitatio* ni ningún viaje al más allá del poeta. Por lo demás, el *Discurso* —como quizá quiera insinuar el subtítulo *Infierno enmendado* [51]—, está muy emparentado con el *Sueño del infierno*, representando una nueva y más amplia conformación del mismo asunto. El marco lo constituye un viaje de inspección de Lucifer, que proyecta la reorganización del desordenado infierno. Va acompañado de una hueste de demonios, sirviéndole además de acusadores, una dueña, un entremetido y un soplón. Estas tres figuras extraordinariamente activas le parecieron a Quevedo tan importantes que tituló con ellas la versión madrileña del *Discurso* (*El entremetido, la dueña y el soplón*). La inspección es un pretexto, el verdadero interés lo constituyen, como en el *Sueño del infierno*, las salidas a escena de los condenados, cuyas autodescripciones y razonamientos adquieren a menudo vida propia.

Es posible que Quevedo concibiera originariamente el *Discurso* como «sueño» o viaje al más allá: en varios lugares al principio y al final de la obra aparece repentinamente la

---

primidos y sustituidos por: el episodio del casamentero y la caldera de Pero Botero. Cfr. las notas de Astrana Marín, pág. 273, n. 1 y pág. 282, n. 1. Nos ha llegado un manuscrito de la *Hora* del año 1636, que se aparta en algunos detalles de la primera edición.

[51] El autor de la censura de 1629, Fray Diego Niseno, parece, sin embargo, que lo refiere a la reforma de las penas del infierno por Lucifer (cfr. *Prosa*, pág. 258 b). Quizá se hayan querido indicar ambas cosas.

narración en la primera persona [52], aun cuando en ningún momento se habla de una participación del autor en el viaje de inspección. Quizá recayera Quevedo, aunque sólo fuese por descuido, en el acostumbrado esquema narrativo de sus *Sueños*.

El infierno del *Discurso* recuerda en muchos aspectos más el reino de los muertos del *Sueño de la Muerte* que el del *Infierno*. Caracteres específicos de las representaciones cristianas del más allá carecen de gran importancia. Lo nuevo en Quevedo es que justamente los condenados, de cuyos delitos y castigos a menudo no se sabe ya nada más, hacen largas observaciones de carácter general, por ejemplo sobre la vida humana (págs. 266 a-268 a), que reproducen la opinión satírica del autor y que, en sí, no tienen nada de «condenables» [53].

De los antiguos tipos de oficios y caracteres se encuentran sólo unos pocos con nuevo disfraz: los *padres sin hijos* (es decir, padres cuyos hijos no son hijos suyos) se muestran como una variante amablemente pintada del *cornudo* (pág. 265 a/b); una figura llamada *Nadie me entiende* se descubre como un casamentero (al que nadie «entiende bien» porque calla todo lo desventajoso de los novios que proporciona, pág. 274 a/b, adición de 1631). El desgraciado

---

52 *Parecióme a mí que lo daba todo por perdido* (pág. 263 b); *En esto estábamos, cuando oímos* (...) (pág. 264 a); *que aunque yo los sospechaba, nunca los tuve por diablos del todo* (página 285 a); *y me parece que le he visto en mil diferentes partes* (...) (ibid.).

53 Se vienen a la memoria algunos discursos de los demonios en el *Sueño del Infierno;* cfr. más arriba, págs. 24 sig. En la *Commedia* de Dante las más graves exhortaciones de los condenados y sus reflexiones sobre la condición del hombre están prácticamente siempre dictadas por el conocimiento demasiado tardío de su mal comportamiento anterior (excepciones como las palabras proféticas de Brunetto Latini, *Inf.* 15, v. 61 sigs, pueden no ser tenidas en cuenta aquí).

testador, que desaconseja por propia experiencia dejar algo a los parientes si se quiere vivir aún un poco (páginas 274 b-275 b), y las viejas, contentas en el infierno porque sus (no existentes) dientes ya no pueden castañetear (página 281 b), son también variaciones de tipos más antiguos, mientras que el *poeta de los pícaros* y el *culto* (págs. 276 a-277 b) no tienen apenas nada en común con las convencionales figuras del poeta de las sátiras más tempranas.

Como en el *Infierno*, son denominados algunos caracteres según sus fórmulas favoritas (*Nadie me entiende, Yo me entiendo*) o representan giros coloquiales como en el *Sueño de la Muerte*: la encubierta desconocida (*tapada*), que se queja de que le achacan todas las afirmaciones posibles, que ella nunca ha hecho, recuerda al *Otro* del *Sueño*. En una adición de 1631 se hace igualmente, con las personificaciones del «eterno Pero» y del «Punto crudo», una crítica indirecta de las expresiones y muletillas del lenguaje popular (págs. 275 b, 283 a-284 a).

El grupo más importante por la cantidad lo constituyen las figuras históricas. Proceden —frente a las del *Sueño del infierno*, aún comprometido teológicamente en gran manera— casi exclusivamente de la Antigüedad griega y romana, sobre todo de los escritos de Plutarco y Suetonio, que Quevedo acababa de estudiar detenidamente por entonces para su *Marco Bruto*. Tres grandes escenas, que, en la disposición, se acercan a los *Diálogos de los muertos* de Luciano, están dedicadas a ellos: la primera confronta a César con sus asesinos (págs. 264 a-265 a), la segunda a Alejandro Magno, Nerón y Tiberio con sus favoritos (págs. 268 b-273 b) y la última a una serie de tiranos con sus críticos, filósofos y teóricos del arte de gobernar (págs. 278 a-281 a). Las escenas son casi totalmente asatíricas. En primer plano hay discusiones sobre republicanismo y tiranicidio, sobre grandeza y desgracia del

privado y sobre la relación entre la práctica del gobierno y los altos postulados morales de los filósofos.

Con estos ambiciosos temas contrasta una serie de pequeñas escenas en las que se piden cuentas a demonios perezosos. Quevedo utiliza estas escenas para volver a tratar agudamente algunos otros temas predilectos de su sátira de oficios y estados: el *soplón* denuncia a un demonio que ha necesitado veinte años para inducir a un mercader a hacer trampas (pág. 268 b); el demonio de los ladrones se defiende con más éxito, pues si bien es cierto que muchas de sus víctimas salvan sus almas por la absolución antes de la ejecución, a cambio procura al infierno mediatamente tantos más magistrados y brujas [54] (pág. 286 b). Los demonios de los enamorados son encontrados llenos de polvo y cubiertos de telas de araña en un rincón; ya no se les necesita porque el dinero hace sus veces con ventaja (pág. 286 a). El demonio de las monjas se entrega a un dulce sopor porque las monjas están precisamente ocupadas eligiendo una nueva abadesa y no necesitan ayuda alguna en esta empresa (ibid.). Al final del *Discurso* se hace un concurso para ver cuál es el mejor diablo (*diablo máximo*, pág. 285 a). Con esta ocasión aparecen el demonio del tabaco y el del chocolate, además del demonio del cohecho, que al poeta le resulta conocido [55], el demo-

[54] Las brujas traen por la noche, a escondidas, la soga de la horca para hacer brujerías con ella. A menudo se alude a la superstición popular correspondiente en la literatura del Siglo de Oro, el mismo Quevedo lo hace en el primer capítulo de su *Buscón* (*Su cama estaba armada sobre sogas de ahorcado*, pág. 18), aparte de en otros pasajes.

[55] (...) *me parece que le he visto en mil diferentes partes* (página 285 a). Esta fórmula, que en el contexto suena un tanto misteriosamente, podría ser tanto aquí como en el *Sueño de la Muerte*, donde se refiere a Mateo Pico (pág. 242 a; cfr. más arriba, pág. 33 y nota 36), una alusión autobiográfica. Justamente en el caso del demonio del cohecho se podría pensar así. En los años entre 1615 y 1620 tuvo

nio de la consecuencia y otros más. Finalmente declara Lucifer ganadora a la Prosperidad (pág. 286 b), ya que ella representa el mayor peligro para la salvación humana. A continuación, como consecuencia de su viaje de inspección, toma sus decisiones para la reorganización del infierno [56]. En ella se les encomiendan también a las tres figuras titulares tareas adecuadas: los soplones servirán al infierno de fuelles en el futuro, los entremetidos de piojos (ya que, según su costumbre, se alimentan —o pican— del que los «cría», pág. 287 b), las dueñas como medio para atemorizar a los demonios desobedientes.

El *Discurso de todos los diablos* causa exteriormente, pese a ser tan largo, una impresión muy cerrada. El motivo principal del viaje de inspección se ha llevado adelante con alguna consecuencia, Lucifer y sus acompañantes están continuamente presentes. Las distintas escenas y parrafadas requieren más espacio que en los *Sueños*, el número de los temas se ha limitado. De modo unificante actúa también el reparto simétrico, durante toda la narración, de los diálogos históricos de los muertos y de los episodios burlescos de los demonios, que contrastan con ellos. Por el contrario, se ha perdido un elemento de la coherencia interna, dado que los episodios no pueden entenderse ya como estaciones del viaje

---

Quevedo que hacer varios viajes a España por encargo del Duque de Osuna para sobornar en la corte.

[56] Una «reforma» semejante se hace en *El Crotalón*, donde el infierno, demasiado lleno, se descarga haciendo que las almas de los usureros, banqueros y mercaderes transmigren a burros y mulos; la transmigración se convierte en un equivalente de las penas del infierno (*Canto 16, Orígenes de la novela*, T. II, pág. 219 a/b). El edicto de Lucifer en el *Discurso* de Quevedo recuerda en la forma también los acuerdos que los autores de la antigüedad clásica adoptan contra sus editores humanistas al final de la *Satira Menippea. Somnium*, de Lipsio.

al más allá de un yo poético y que falta el continuo eco de las reacciones de un observador. El *Discurso* se caracteriza por un considerable empobrecimiento de la temática moralista y religiosa, el aspecto metafísico del infierno deja definitivamente de tomarse en serio (en el *Infierno* se representaban infierno y demonio cómicamente sólo de cuando en cuando). Hay que atribuir en primera línea al tono poco serio el que el *Discurso*, por lo demás bastante reservado en asuntos teológicos, causara un considerable escándalo al aparecer [57].

Artísticamente se ha de considerar al *Discurso*, pese a numerosos pasajes brillantes, como sólo logrado a medias. Tampoco llegó a ser nunca tan popular como sus antecesores. Sobre todo despierta interés por la continuación, a menudo sorprendente, de temas que sólo apuntan en los *Sueños*.

Mientras que tres de los cuatro títulos del *Discurso* enlazan más o menos directamente con el ciclo de los *Sueños* —*Discurso de todos los diablos* [58], *Infierno emendado* y *El peor escondrijo de la muerte* [59]—, dio Quevedo a *La hora de todos* el nuevo nombre de género literario *Fantasía moral*. La forma de los *Sueños* está aquí ya definitivamente abandonada. El autor no entra en escena como persona actuante y, al contrario del *Discurso*, no habría ya tampoco lugar para él. Por otra parte, la acción de la *Hora* (dentro de lo que se puede hablar de tal cosa) sigue obede-

[57] Cfr. las censuras de Fray Diego Niseno y del doctor Bartolomé de la Fuente (reproducidas en *Prosa*, págs. 258 sigs.) que, según opinión de Astrana Marín (ibid., n. 1), desencadenaron el ataque de la Inquisición también contra los *Sueños*.

[58] La denominación *discurso* es utilizada también por Quevedo fuera de los *Sueños*, pero sólo en este caso se ha incluido expresamente en el título (mientras que el tipo *La Perinola, discurso de Don Francisco de Quevedo* se encuentra más a menudo en la transmisión de las obras).

[59] Título de la edición de Zaragoza, 1629.

ciendo al mismo principio de la sucesión de episodios que ya constituía la base de los *Sueños*, aunque realizado menos consecuentemente. Acontecimientos fantástico-irreales, como se podían observar allí —p. ej. en la parte final de *El mundo por de dentro*—, aparecen en la *Hora* en un contraste especialmente fuerte con el medio ambiente cotidiano de los distintos episodios.

La hora de todos es la segunda sátira de Quevedo que posee una clara acción marginal (la primera era *El mundo por de dentro*). La asamblea de los dioses en el Olimpo (págs. 288 b-291 b) recuerda las numerosas parodias clásicas sobre el consejo de los dioses del principio de los cantos I y V de la *Odisea*, p. ej. al final de la fábula de Amor y Psique del *Asno de oro* de Apuleyo, pero también recuerda a Luciano. Quevedo, que a veces había utilizado los *Diálogos de los muertos* y la Νεκυομαντεία como modelos en los *Sueños*, se inspira ahora en la parodia de mitos de los *Diálogos de los dioses*[60]. Con todo, lo hace de una manera bastante superficial, el deseo de deformación parodística y caricaturesca se hace en él mucho más intensamente perceptible que en los autores clásicos. Se acumulan las exageraciones burlescas y los conceptos: el tridente de Neptuno es la quijada de una vieja (porque una tal, según Quevedo, en el mejor de los casos sólo tiene tres dientes[61]), Saturno sigue devorando a sus hijos —a la vista de todo el mundo—, Marte se toma a Neptuno y a Baco en adecuada mezcla. Los dioses aparecen con un aspecto grotesco, como después Fortuna y su

[60] Los tímidos principios de paganización del *Juicio final* y del *Infierno* en la edición de Madrid de 1631 no permiten en parte alguna la idea de un más allá unitariamente pagano, y mucho menos la de una p a r o d i a mitológica.

[61] Cfr. Mas, *La Caricature*, pág. 55.

satélite, la Ocasión, y son caracterizados en el más grosero argot, en el que también se expresan ellos.

Como pronto se muestra, la asamblea ha sido convocada para pedir cuentas a la Fortuna, de cuya arbitrariedad e injusticia se quejan todos. La diosa propone un experimento: durante una hora se les ha de hacer justicia a los hombres, ya se verá lo que de ello resulta. Se acuerda que la hora comience inmediatamente, con lo que la narración se torna hacia los humanos. Las consecuencias del acuerdo de los dioses se muestran en cuarenta episodios bastante distintos entre sí en cuanto a longitud y contenido, a menudo de modo muy dramático. Los episodios se desarrollan todos claramente, en oposición a la acción marginal, en el presente del siglo XVII. En cada caso exponen una acción cerrada en sí, cambiando el círculo de personas y el escenario de uno a otro episodio. La conexión de unos con otros se realiza sólo por medio de la *hora*, leitmotiv que se repite en todos, y por el cambio que ésta ocasiona en cada situación.

Este cambio trae a menudo consigo —aunque no siempre— un desenmascaramiento satírico. Viene a la memoria la parte final de *El mundo por de dentro*, aunque la semejanza es de tipo mucho más general que en el caso del *Discurso de todos los diablos* respecto del *Infierno*, con el que enlaza el *Discurso* de modo inmediato. Más bien se podría interpretar la *Hora* como una síntesis de toda la obra satírica de Quevedo. Al observarla más detenidamente se comprueba que apenas hay un tema que proceda inequívoca y exclusivamente de los *Sueños*[62]. Ciertamente aparecen varios de los chistes predilectos, ya conocidos en los *Sueños*, un

[62] Lo que más recuerda a éstos es el capítulo sobre los timadores timados, a los que, al fin, se lleva el demonio (XI), y el último (XL), que, con sus numerosas escenas dramáticas, hace el efecto de un *sueño* en pequeño, a pesar de la temática, fundamentalmente política.

tanto transformados: un médico cambia su puesto con un verdugo (I), las medicinas de una botica cambian su sitio con la basura de unos chirriones que pasan (III), un grupo de borrachos dice al tabernero que habría que llamarlos más bien *anegados* que *borrachos* (XX). Hacen su aparición otros tipos tratados ya anteriormente con complacencia: el hablador (VI), el casamentero (VIII), el poeta culto (IX), la mujer ante el tocador (XII), las viejas que se las quieren dar de jóvenes (XIV), las pedigüeñas (XVIII) y el letrado presuntuoso (XIX). Sin embargo ninguno de estos tipos y motivos se limita a los *Sueños*, pues se encuentran igualmente en las sátiras menores, en las poesías y en los entremeses.

Algunos episodios muestran afinidades especiales con la lírica burlesca, recordando sobre todo el episodio del guardainfante (X) al conocido soneto *Si eres campana, ¿dónde está el badajo?*[63]. Muy representados están los motivos picarescos y de jácara: el azotado (II), el fullero (XXVII), los dos ahorcados (XXV). Otros episodios están destinados a plasmar costumbres de la época, cuyo significado llega a menudo más lejos de lo que permite suponer la anonimidad no comprometida de las figuras principales. El episodio XIII (*Gran señor que visita su cárcel*), por ejemplo, no sólo contiene la crítica habitual contra la corrupción de los magistrados, sino que también traza un cuadro de intención positiva de las reformas del derecho penal del duque de Osuna. La caricatura de la vida de la corte, que ya se encontraba aquí y allá en los *Sueños*, obtiene un mayor relieve (p. ej. en el episodio XV), haciendo patentes en variaciones distintas las desventajas del gobierno de validos de los Habsburgo (XXVI, XL). En tipos satíricos como los pretendientes (XXI)

[63] *Poesía original*, núm. 525.

y los arbitristas (XVII) se expresa la realidad coetánea de la decadencia económica [64], mientras que la anécdota del español emigrado, que da una lección a tres mercaderes franceses, se apoya en unos sentimientos patrióticos intactos (XXXI). En conjunto, la tipificación tradicional es en la *Hora* mucho menos pronunciada que en los *Sueños*.

La sátira p o l í t i c a ocupa un espacio considerable. Apenas se trata en ella de un desarrollo de los comienzos que se daban en el episodio del marqués de Villena del *Sueño de la Muerte*, sino más bien de una elaboración satírica posterior de escritos políticos como el *Mundo caduco* (1621-22) y el *Lince de Italia* (1629) [65], en los que Quevedo ya había plasmado las experiencias de su estancia en Italia. Lo mismo que allí se describe en la *Hora* la situación de la política exterior de los Estados europeos y de toda la zona de hegemonía española. El centro de la atención lo ocupan las cuestiones de la política italiana de España, que se examina una y otra vez desde los más distintos puntos de vista. Donde más plásticamente se da esto es en el capítulo «La imperial Italia» (XXIII), en el que la alegoría de la antigua Italia imperial hace acrobacias andando sobre una maroma que está tendida entre las «neutrales» Roma y Saboya, utilizando a Venecia como barra de contrapeso, mientras los reyes de España y Francia aguardan con la misma ansia a que la equilibrista pierda el equilibrio para poderla entonces recoger. Sin embargo ella consigue huir a tiempo a Roma al haber

[64] «El que no se muere de hambre en su parcela, como Don Quijote, se arrima al pesebre burocrático (...). Un ejército de pretendientes se aglomera en la capital. Primero se vive de la esperanza y después de especulaciones y proyectos y, cuando se tiene suerte, de un buen casamiento (...)» (Werner Krauss, *Calderón - Dichter des spanischen Volkes*, en *Studien und Aufsätze*, Berlín 1959, págs. 141 siguientes). Las citas alemanas se han traducido al español. Los lugares indicados se refieren al original alemán.

[65] Cfr. Carilla, *Quevedo*, pág. 130.

sido aflojado el extremo de la cuerda de Saboya por el pérfido rey de los franceses [66]. Como ejemplo de original alegoría política es este episodio un caso bastante aislado dentro de la obra de Quevedo. En los demás pasajes políticos de la *Hora* toman la palabra sobre todo los participantes menos directos del conflicto: venecianos, genoveses, florentinos, holandeses, ingleses. Ninguno de los episodios tiene lugar en el ámbito de los principales antagonistas, España y Francia.

La representación está dictada en gran manera por un patriotismo nacional español, pese a toda la exactitud de la información. A veces intervienen también motivos más personales: la veneración por el antiguo protector y amigo Osuna se abre camino una y otra vez. Incluso en la corte turca están informados de los hechos heroicos del duque [67], y la acritud extraordinaria de la polémica contra los venecianos [68] más bien podría estar en relación con la colaboración de éstos en la caída de Osuna que con su dudosa diplomacia en la guerra de sucesión de Mantua.

Más marginalmente defiende Quevedo también los intereses de los Habsburgo frente a los protestantes alemanes [69], al tiempo que ataca tanto más acremente la falta de prejuicios confesionales y la política pendular de Richelieu [70]. A los holandeses se les dedica, en proporción, mucho espacio. Efectivamente, los españoles tenían cierto motivo para guardarles rencor a los «herejes» y antiguos rebeldes contra su soberanía, que, además, últimamente amenazaban en con-

---

[66] Lo que bien puede ser una alusión a la ocupación de la ciudad fronteriza piamontesa de Pinerolo por las fuerzas francesas en el año 1630. Este suceso se menciona también en el episodio veneciano (XXXII, pág. 312 b).

[67] *El Gran Señor de los turcos*, XXXV, pág. 317 a.

[68] En XXIII y XXXII.

[69] En XXXIV y XXXVIII, pág. 323 a.

[70] En XXXII, XXXVIII y XXXIX.

vertirse en rivales peligrosos como potencia comercial y colonial; dos episodios se ocupan solamente de sus actos de piratería contra la flota española y de sus supuestos planes para dominar el mundo[71]. Según se dice, los éxitos de los holandeses disgustan incluso a sus antiguos aliados ingleses, que, por esta razón, consideran la posibilidad de una alianza con su enemigo común, España (XXXVIII).

El grupo temático de la sátira referente a la política exterior queda así descrito en lo esencial. Algunos de los episodios situados en países lejanos se refieren en realidad a circunstancias internas españolas. En el episodio XVII no se trata naturalmente de arbitristas daneses, sino españoles. El problema, de gran actualidad para España, de un reparto justo de los impuestos se discute en una imaginaria reunión del consejo de los moscovitas (XXVI). Quevedo utiliza el episodio de los turcos (XXXV) para hacer una polémica indirecta contra los moriscos y para dar una pintura, en parte patriótica, en parte satírica, de situaciones españolas y europeas en general. Por último, el episodio de los Monopantos (XXXIX), originariamente independiente, es un ataque de una acritud excepcional contra el conde-duque de Olivares y su camarilla, estilizados en un grupo legendario de conspiradores (los nombres están en claves muy sencillas)[72]. Quevedo les atribuye lo peor de lo peor según sus conceptos: la intención de aliarse con los judíos para así apoderarse de todo el poder y el dinero del mundo y precipitar al cristianismo definitivamente en el abismo. La alianza fracasa a causa de la *Hora*. En lugar de dicha alianza ha de surgir una nueva secta adoradora del dinero, los *dineranos*. La utopía aparente es sustituida en el último episodio

[71] XXVIII y XXXVI.

[72] Cfr. la solución de los anagramas en Fernández-Guerra, *BAE* 23, págs. 414 sigs.

por una utopía verdadera con alusiones a la historia de la época. La discusión de una asamblea de pueblos sobre la mejor forma de gobierno desemboca de modo muy ingenioso, en una escena de animales: la parábola de las ovejas que prefieren que las protejan los lobos antes que los pastores [73], que atentan mucho más vorazmente contra su vida.

No siempre son literariamente interesantes los episodios de la *Hora*. En la mayor parte de los casos están construidos según el esquema de la asamblea de un consejo: el presidente —dux, rey, duque— pronuncia un discurso en el que expone sus planes políticos. Uno o varios contrarios toman la palabra y exponen sus argumentos, se adopta un acuerdo o se suspende la sesión. La *hora* aparece generalmente a la mitad, aunque a lo único que da lugar es a que se levante un oponente, se dirija al protagonista correspondiente y le diga algunas verdades desagradables, o a que ésta llegue por sí misma a conocimientos que antes le eran inaccesibles. En esta esfera política no se llega a un ciclón de acontecimientos como en los primeros episodios. Al principio de algunas de estas escenas se esfuerza Quevedo reiteradamente por lograr un colorido local, como en los episodios veneciano y turco (XXXII y XXXV) y en la parte, especialmente original temáticamente, que describe la visita de un barco holandés a una tribu de indios sudamericanos (XXXVI). El episodio XL constituye un último punto culminante, con su mezcla de historia de la época, utopía y elementos surrealistas.

El orden de los episodios de *La hora de todos* está dispuesto en principio de tal manera que los trozos picarescos

---

[73] Sobre el mismo motivo de fábula construyó Cervantes el episodio de los pastores de su *Coloquio de los perros* (*Novelas ejemplares*, T. II, editado por F. Rodríguez Marín, *Clás. Cast.* 36, Madrid 1962, págs. 221 sigs.).

se encuentran al principio y los políticos al final. Los tres episodios primeros son al mismo tiempo los más cortos y esbozan sólo ligeramente una situación que por intervención de la *hora* se transforma de modo totalmente esquemático en su contraria. Después la descripción se hace más concreta. Las cosas desarrollan una vida propia surrealista de una dinámica prodigiosa: la casa de un funcionario ladrón echa a volar y cada una de sus partes vuelve a su antiguo dueño (IV), a un usurero le ocurre lo mismo con sus prendas (V) y el guardainfante de una buscona es levantado por un torbellino, con lo que salen a la luz los más insólitos materiales de relleno (X). Las correspondientes descripciones muestran cierto parentesco con la escena de la resurrección en el *Juicio final*. En ambos lugares se confirma Quevedo como un maestro de la descripción de pantomimas y movimientos [74]. Con los primeros episodios políticos (XIII y XIV) toma el diálogo la prioridad, la acción se hace más abstracta [75] y los episodios aumentan de longitud. Sin embargo al principio se salpican aún anécdotas picarescas y pinturas de costumbres de corta extensión. A partir del XXXII se suceden ya sólo episodios de naturaleza puramente política.

Al final de la *Hora* aparece de nuevo la asamblea olímpica de los dioses (págs. 335 b-337 b). Júpiter da a conocer el resultado de sus observaciones. Después comienzan los dioses a desayunar, el Sol se encarga de la música y Venus ejecuta una danza que contribuye a que se despeje la atmósfera. La descripción de esta escena no es inferior a la intro-

[74] «*La hora de todos* es un retablo mitológico al cual se han agregado escenas de juicio final» (Carilla, *Quevedo*, pág. 130).

[75] Carilla habla de los «dos estilos» de la *Hora* y frente al estilo burlesco, de jerga, de la introducción y de los primeros episodios pone el grave de los episodios políticos (págs. 134 sig.).

ducción en cuanto a energía y colorido. La relación entre los episodios y la «moraleja» deducida de la acción marginal es, en cierto modo, laxa: Júpiter saca finalmente la conclusión de que la suerte hace a los hombres peores, mientras que la desgracia les hace entrar en razón, por lo que no existe motivo para cambiar en nada la disposición de las cosas, con lo que se justifica a la Fortuna. Pero este conocimiento apenas se deduce una sola vez de los distintos golpes del destino representados en los cuarenta episodios[76]. En la mayoría de los casos no se muestra siquiera la reacción del afectado ante la inesperada salvación, castigo o desenmascaramiento, ni la comprensión repentinamente ganada se relaciona más con suerte o desgracia. Desde el punto de vista artístico no se puede por menos que celebrar esta falta de consecuencia. Si la *hora* hubiera repetido cuarenta veces el mismo efecto reducido a una fórmula clara, difícilmente se habría podido evitar una considerable monotonía. Posiblemente aceptó Quevedo conscientemente esta falta de rectilineidad teórica para no perder nada en densidad temática y variación.

La hora de todos absolutiza el principio de la alineación de episodios que ya predomina en los *Sueños*. Temáticamente significa también un paso adelante respecto del ciclo. La pintura de costumbres se amplía y se hace más diferenciada, la sátira política alcanza dimensiones que en los *Sueños* eran aún impensables. Por el contrario, algunas adquisiciones del período creador medio de Quevedo, como el retrato histórico

[76] Mejor argumentada parece la misma tesis al final del *Discurso de todos los diablos*, en el que se declara a la Prosperidad la *diabla máxima* (cfr. más arriba, pág. 44). Carilla atribuye decididamente demasiada gravedad y profundidad a la acción marginal de la *Hora* al interpretar la conclusión de Júpiter como un *desengaño* llevado a su cúspide y como una prueba más de la «visión fatalista del mundo» de Quevedo (pág. 133).

y el grupo de personas ficticias de los «chistes», pierden toda su importancia. Las pocas alegorías se refieren al ámbito político-interno del mundo y no tienen ya nada en común con las visiones alegóricas del *Sueño de la Muerte*. Tampoco la burlesca acción marginal ni los episodios, encaminados respectivamente a obtener un efecto escénico no comentado, ofrecen un verdadero punto de apoyo para consideraciones moralizantes. La sátira se eleva por primera vez en la *Hora* a poesía fantástica sin recurrir a las representaciones cristianas del más allá.

LOS «SUEÑOS» COMO CICLO

Los cinco *Sueños* constituyen un ciclo, como evidentemente se desprende de los prólogos al lector que ha puesto Quevedo al principio de ellos (con excepción del *Juicio final*), en los que enumera las obras que en cada caso han surgido anteriormente, por orden cronológico, como «antecesoras». Un indicio menos claro lo constituye el habitual título general *Sueños*, que es la forma abreviada del título —mucho más largo y diferenciado— de la primera impresión y que es un poco problemático en cuanto a su validez para el ciclo. La distinta fecha de redacción de las obras plantea también el problema de si existía ya el plan de un ciclo al escribirse el primer *Sueño* o si surgió más tarde y experimentó algunas transformaciones en el curso de los años.

Un vistazo a la historia de la transmisión y de las ediciones de los *Sueños* muestra que en el siglo XVII sólo se daba una importancia limitada a la dependencia cíclica de las cinco obras. Los manuscritos abarcan a menudo las más distintas obras en verso y prosa de Quevedo o incluso de

diferentes autores, y ninguno contiene más de tres *Sueños*[77]. Cuatro veces aparecen agrupados los tres primeros *Sueños*[78], dos veces los dos primeros[79], un manuscrito reúne *El mundo por de dentro*, el *Sueño del infierno* y el *Sueño de la Muerte*, pero separados unos de otros y sin seguir un orden cronológico[80]. Quizá los *Desvelos* reproduzcan también la ordenación de un manuscrito (cfr. más arriba, pág. 11).

En las demás impresiones de los años 1627/28 están los cinco *Sueños* uno detrás de otro en el orden cronológico usual desde entonces, pero se incluyen también —como en todas las ediciones posteriores— otras sátiras en verso y prosa, cuyo número aumenta continuamente[81]. No sabemos si la edición planeada en 1610 había de incluir otros textos aparte de los tres *Sueños* hasta entonces escritos[82].

---

[77] La única excepción a esta regla la constituye el manuscrito Add. 26.867 del Museo Británico. Contiene los cinco *Sueños* y lleva el título *Sueños y discursos o desvelos soñolientos de verdades soñadas* (...). Ya este título sugiere la conclusión de que se trata de una copia de la impresión de Barcelona de 1628 (B^3). Mas confirma esta suposición (*Zahurdas*, pág. 10 a).

[78] Madrid, BN 287, Academia de la Historia 9.764 (L. 31), Santander, Biblioteca Menéndez y Pelayo, manus. 93 y 109. En cada uno de los dos manuscritos de Santander se ha conservado sólo un fragmento del *Infierno*. Una curiosa posición intermedia ocupa el L. 31, pues contiene, en primer lugar, el texto completo del *Infierno* y, unas veinte páginas después, los dos primeros *Sueños* y el principio de otra copia del *Infierno*, formando un grupo.

[79] Madrid, Academia de la Historia, 9-5-3 (L. 69); Sevilla, Bibl. Colombina, Aa.141.4.

[80] Madrid, BN 9.073.

[81] Cfr. más arriba, pág. 11 n. 6. En la edición de Madrid de 1631 hay hasta s i e t e obras que no pertenecen al ciclo, los *Sueños* mismos no constituyen más que una fracción del texto editado.

[82] Astrana Marín parece suponer, basándose en el subtítulo (*o sea el Sueño del Juicio final*), que sólo se quiso editar el primer *Sueño* (*Prosa*, pág. 183, n. 1; pág. 184, n. 1). El título principal, sin embargo,

No hay, pues, en el siglo XVII ninguna edición sólo de los *Sueños* y —lo que es más importante— tampoco hay ningún título que se aplique única e inequívocamente al ciclo [83]. El título comprimido *Sueños*, hoy habitual, parece ciertamente que ya se había generalizado entre los contemporáneos de Quevedo, pero en ningún momento fue aceptado expresamente por él mismo [84].

Tampoco se puede interpretar el título kilométrico de 1610 y 1627, *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo* [85], como si *Sueños* se refiriera a las cinco sátiras en prosa pertenecientes al ciclo y *discursos* a las añadiduras. «Sueños» en sentido propio son sólo dos, en todo caso tres obras del ciclo posterior [86]. El mismo Quevedo ha evitado consecuentemente la palabra «sueño» y habla sólo de su «discurso» cuando se refiere al *Alguacil endemoniado* o a *El mundo por de dentro* respectivamente [87]. Esta denominación totalmente neutra pudo naturalmente encontrar también aplicación a las visiones «soñadas», como prueban los

---

habla en contra. El subtítulo se podría explicar por la costumbre de nombrar a una colección por su primera obra.

[83] Esto también tiene validez para el vago y seguramente no auténtico título *Desvelos soñolientos y verdades soñadas* (Zv), que no se ha impuesto. El título madrileño de 1631 (*Juguetes de la niñez y travesuras de ingenio*) no se refiere ya en absoluto de modo especial al ciclo.

[84] Quevedo lo menciona en el prólogo a la edición de Madrid, pero sólo para distanciarse de él: (...) *los que llamaron* Sueños *míos* (*A los que han leído y leyeren*, *Prosa*, pág. 185 b, nota).

[85] *(D)el mundo* no se añadió hasta 1627.

[86] En las primeras traducciones francesas y alemanas del siglo XVII, muy difundidas, se tradujo el título *Sueños*, en lugar de por «Songes» o «Träume», por *Visions* y *Visiones* (cfr. el *Catálago de ediciones*, núms. 469 sigs. y 602 sigs., en Astrana Marín, *Verso*, págs. 1.437 siguientes).

[87] Cfr., más abajo, págs. 62 sig.

títulos de los manuscritos [88]. *Sueños y discursos* habría sido, pues, un título mucho más adecuado al ciclo. Pero este título admitía al mismo tiempo la inclusión ilimitada de otras sátiras en prosa no pertenecientes al ciclo. Esta situación poco clara pudo muy bien haber contribuido a que se añadieran temporalmente al ciclo otras sátiras de Quevedo. Sobre todo en las traducciones francesas, alemanas y holandesas del siglo XVII surgió en seguida la después muy contumaz tradición de s i e t e «visiones» de Quevedo (quizá se considerase el mágico número siete especialmente satisfactorio). En ellas se incluía *La casa de locos de amor* y el *Discurso de todos los diablos*, aparecido en 1627, en un principio como publicación independiente [89]. *La casa* es apócrifa, por lo menos en parte; el *Discurso* con toda seguridad no estaba concebido por Quevedo como continuación del ciclo, ya que, de lo contrario, tendría que encontrarse una referencia en el prólogo, como sucede en los prólogos de los verdaderos *Sueños* [90].

En los siglos XVI y XVII no había ningún modelo preceptivo de composición cíclica a la manera de los *Sueños*. En la mayoría de las numerosas colecciones de diálogos del Renacimiento, con las que los *Sueños* tienen algunos puntos de

---

[88] *Discurso del Infierno* (Astrana Marín, *Catálogo de manuscritos*, núms. 141, 144, 149), *Discurso del mundo por de dentro y por de fuera* (núm. 151), *Discurso de la muerte* (núm. 155). Cfr. también más abajo, págs. 61 sigs., sobre los prólogos. Fuera del ciclo: *Discurso de todos los diablos*, *La Perinola*, *Discurso que escribió Don Francisco de Quevedo*, etc.

[89] Cfr. el *Catálogo de ediciones*, núms. 468 sigs., 602 sigs., 637 sigs. en Astrana Marín, *Verso*, págs. 1.437 sigs. Con el título *Visions* o *Visiones*, que, al contrario de *Sueños*, se podía aplicar también a los «no-sueños», se resolvió, además, el problema de la denominación.

[90] La adición llevada a cabo en *Clásicos Castellanos* de la *Hora de todos* no tiene ningún fundamento histórico. Sobre las diferencias tipológicas de género cfr. más arriba, págs. 39 sigs.

contacto, no se puede encontrar un principio constructivo estrictamente cíclico[91]. Las visiones alegóricas de la Edad Media y el *Somnium* humanístico no aparecen nunca cíclicamente.

Parece que Quevedo también procedió originariamente de acuerdo con la tradición. De sus tres *Sueños* reales dos llevan la palabra «sueño» sólo temporalmente en el título: el *Sueño del infierno* en un manuscrito y en la primera versión impresa de 1627, el *Sueño de la Muerte* en dos manuscritos y en 1627. Sólo un *Sueño* se llama siempre así: *El Sueño del juicio final* o *de las calaveras*, que en la mayor parte de los manuscritos aparece titulado simplemente *Sueño* o bien *Sueño de Don Francisco de Quevedo*[92], y al que Quevedo mismo ha citado ocasionalmente como *Sueño*[93]. El temprano título hace suponer que Quevedo tenía originariamente la intención de escribir un *Sueño*, «su» *Sueño*[94], siguiendo las costumbres humanistas. Al hacerlo habría pensado en el *Somnium* satírico de su amigo y maestro Justo Lipsio, cuyo título completo es *Satira Menippea. Somnium*, o también en el *Somnium* didáctico del erasmita Juan Mal-

---

91 Hay algunas excepciones, por ejemplo el *Cymbalum mundi* de Bonaventure Des Périers.

92 *Sueño de Don Francisco de Quevedo* en los manuscritos 9.411 (F. 3) y 9-5-3 (L. 69) de la Academia de la Historia; en Santander, BMP 93 y 142 y en Sevilla, Bibl. Colombina Aa. 141.4; *Sueño* en el manuscrito 9.764 (L. 31) de la Academia de la Historia.

93 (...) *este discurso tercero al* Sueño *y al* Alguacil (*Carta a un amigo suyo*, que precede al *Infierno, Zahurdas*, pág. 40); *Yo que en el* Sueño *vi tantas cosas* (...) (pág. 42, versión M). (El espaciamiento es mío).

94 Del título *Somnium* o *Sueño*, que de alguna manera había de aparecer junto con el nombre del autor, a la variante *Sueño de Don Francisco de Quevedo*, no había más que un paso. La adición del nombre del autor se insinuaba además por el hecho de que en la mayor parte de los casos era el poeta mismo protagonista de su sueño, siendo éste, pues, «su» sueño en doble sentido.

donado, que —también el único *somnium* de su autor— había aparecido en 1541 en una colección de diálogos [95], quizá incluso en el *Somni* del catalán Bernat Metge, de los comienzos del Humanismo, a fines del siglo XIV. Los modelos clásicos del género —el abocetado Ἐνόπνιον (lat. *Somnium*) de Luciano y, sobre todo, el *Somnium Scipionis* o *Somnium* de Cicerón [96]— están muy alejados de las visiones satíricas de Quevedo, aunque podrían haber influido en la titulación [97].

En modo alguno se apartó el autor de la concepción de un único *somnium* al escribir *El alguacil endemoniado*, pues *El alguacil* no era en realidad un «sueño» y el prólogo establece sólo una relación muy laxa con el antecesor, que ahora es titulado *Sueño del juicio*:

> Esta razón me animó a escribir el *Sueño del Juicio*, y me permitió osadía para publicar este discurso (pág. 197 a).

---

[95] *Joannis Maldonati quaedam opuscula nunc primum in lucem edita*, Burgos 1541.

[96] *Somnium* = título de la edición de C. F. W. Müller, T. IV, 2, Leipzig 1898, pág. 370.

[97] Como el conocido diálogo del gallo de Luciano, que relata el sueño del zapatero Mikyllos, también se titula «sueño» (Ὄνειρος ἢ Ἀλεκτρυών), la denominación era corriente en la tradición de los diálogos de Luciano. P. ej. el autor del *Crotalón* nombra también *Sueño* a su obra, en la que imita el diálogo del gallo: *También finge el autor ser sueño imitando al mesmo Luciano que al mesmo diálogo del gallo llama sueño.* (*El Crotalón, Orígenes de la novela*, T. II, pág. 119 b). En las visiones medievales la denominación *songe* y sus correspondientes llevan siempre una añadidura: *Le Songe d'enfer, Le Songe vert, Le Songe du vieil pèlerin.* Por el contrario, en las primeras ediciones en libro de las obras de Chaucer en el siglo XVI se impuso para la narración del sueño *The Book of the Duchesse* el uso humanista después adoptado por Quevedo, dándose el título *The Dreame of Chaucer* o, incluso, *Somnium Chauceri* (cfr. E. P. Hammond, *Chaucer: A Bibliographical Manual*, New York 1933, pág. 363).

Es en la introducción al *Infierno* (pág. 42), un año más tarde, cuando esta conexión se hace más estrecha, apareciendo el *Alguacil* como obra paralela o polar del *Juicio final*:

> Yo, que en el *Sueño del Juicio* vi tantas cosas y en el *Alguacil endemoniado* oí parte de las que no había visto...

La nueva, tercera obra de la serie, que pertenece a la tradición del viaje visionario al más allá, no se puede clasificar inequívocamente como «sueño». El autor la llama «discurso» una vez (pág. 87). Los manuscritos, con una excepción, sólo dan títulos como *Discurso del infierno, Camino del infierno* e *Infierno de Quevedo*[98]; el título *Sueño del infierno* no se convierte en regla hasta las impresiones de 1627/28. En la lapidaria introducción más bien parece que el autor se distancia de los sueños:

> (...) como sé que los sueños, las más veces, son burla de la fantasía y ocio del alma (...)

y asegura que esta vez tiene un fiador mejor que antes para los descubrimientos anunciados:

> (...) vi, guiado del Ángel de mi guarda, lo que sigue, por particular providencia de Dios (...)

Sin embargo, no se llega a saber cómo se produce el viaje y durante toda la obra no se vuelve a hablar del ángel de la guarda que tan sumariamente se menciona. Tampoco se muestra al final del *Sueño* cómo vuelve a salir el poeta del infierno, antes bien se dice sencillamente «salí fuera»:

---

[98] Cfr. la lista de Mas, *Zahurdas*, pág. 9. El manuscrito 109 de la Bibl. Menéndez y Pelayo es el único que tiene también en el caso del *Juicio final* el «avanzado» título *Sueño del juiçio.*

> Salíme fuera y quedé como espantado, repitiendo conmigo estas cosas (pág. 87).

Quizá quisiera Quevedo reservarse el componer posteriormente una narración marginal más explícita. El desproporcionadamente largo discurso del ángel de la guarda en los *Desvelos*[99] podría ser parte de un marco esbozado, aunque desde luego causa una impresión poco «quevedesca». El que el autor clasificara su narración de visiones, dos años después de su surgimiento, como «sueño» (sólo así se explica el plural *Sueños* en el título de la edición planeada para 1610)[100] significa una cierta ampliación del concepto del género literario.

El título general y la intención de la publicación demuestran que en 1610 existía un primer estadio del ciclo. Según el testimonio de la introducción del *Infierno*, para Quevedo no sólo existía una comunidad formal sino también de contenido entre los tres *Sueños*: las *cosas* del más allá, como él —de modo bastante reservado— lo formula[101].

El mundo por de dentro, como narración alegórico-satírica, no pertenece, como ya vimos, a los «sueños» propiamente dichos. En el prólogo falta una denominación exacta:

> Yo, pues, (...) no contento con haber soñado el *Juicio*, ni haber endemoniado un *Alguacil*, y últimamente escrito *El Infierno*, ahora s a l g o (...) con *El Mundo por de dentro* (página 224 b).

En cambio la obra se menciona como *discurso* en el apéndice textual que concluye la versión de Madrid:

---

99 *Zahurdas*, pág. 43, versión Zv.

100 Cfr. más arriba, págs. 56 sig. y nota 82.

101 Cfr. la cita de la pág. 61. Quevedo subraya aún más intensamente la comunidad temática tras la conclusión definitiva del ciclo, cfr. más abajo.

> Y yo lo veo por mí, que ahora escribo este discurso (...) (pág. 233 b).

Como *El mundo por de dentro* quedó al principio inconcluso y se diferenciaba considerablemente de sus predecesores por el tema, resultaba poco adecuado como conclusión. Posiblemente ya en la época de su redacción se había planeado una ampliación del ciclo, que, sin embargo, se hizo esperar diez años.

Hasta *El sueño de la Muerte* de 1621/22 [102] no se alcanzó el redondeamiento necesario. En el prólogo se cita el *Sueño* como el último de cinco *tratados* [103] y se le llama *Visita de la Muerte*. Sin embargo Quevedo no deja esta vez ninguna duda de que su obra está concebida como un «sueño» literario [104] y como la pieza final de una serie de «sueños» sobre el tema común de las postrimerías. La referencia se esconde tras disculpas autoirónicas por tanto soñar:

> (...) no me queda ya que soñar (...) Si te pareciere que ya es mucho sueño, perdona algo la modorra que padezco; y si no, guárdame el sueño, que yo seré sietedurmiente de las postrimerías (*A quien leyere*, pág. 234 a).

---

[102] Es posible que también este último *Sueño* quedara al principio fragmentario (los tres manuscritos conservados se interrumpen aproximadamente después del primer tercio del texto, aunque no en el mismo lugar), pero, al contrario de *El mundo por de dentro*, se acabó antes de 1627.

[103] La denominación *tratado* era corriente en el siglo XV, además de en su acepción general, para poesías cortas de visiones (p. ej. la del Marqués de Santillana); por otra parte, los capítulos del *Lazarillo de Tormes* también se llaman *tratados*. En el siglo XVII se utiliza el término tan variadamente y tan sin caracterización propia como *discurso*, que no se puede dar gran importancia al cambio de denominación.

[104] Para la muy detallada introducción al sueño cfr. más arriba, págs. 33 sig. y más abajo, págs. 106 sig.

Quevedo no podía convertirse en un «sietedurmiente de las postrimerías» en sentido literal porque, en realidad, sólo hay cuatro postrimerías y tres de ellas, las que son adecuadas para un tratamiento satírico, ya habían aparecido (juicio, infierno y muerte)[105].

Ahora se había conseguido una cierta simetría: dos obras largas junto a tres cortas. Los *Sueños* temáticamente importantes, *Juicio*, *Infierno* y *Muerte*, se encontraban al principio, a la mitad y al final del ciclo; los discursos cortos y más anecdóticos (*El alguacil* y *El mundo por de dentro*) estaban entre ellos, en lugares menos señalados. Aunque con esto sólo se mantenía el orden cronológico, se obtenía así una colocación estéticamente satisfactoria de las obras, que Quevedo había procurado conscientemente, por lo menos durante algún tiempo.

La unidad del ciclo se apoya externamente, en primera línea, en los prólogos, cuyos títulos se refieren indirectamente unos a otros por medio de una gradación parodística: *Al pío letor* (*Alguacil*), *Al endemoniado y infernal lector* (*Infierno*, en la versión manuscrita; en las impresiones: *ingrato y desconocido lector*)[106], *Al letor como Dios me lo depare, cándido o purpúreo, pío o cruel, benigno o sin sarna* (*Mundo*), al final de nuevo totalmente neutral *A quien leyere* (*Muerte*). En el texto de los *Sueños* faltan alusiones recíprocas, excepto al principio del *Infierno* (cfr. más arriba, pág. 61) y quizá en un lugar en *El sueño de la Muerte*[107].

---

[105] El *Alguacil* se puede incluir en el tema del infierno, mientras que *El mundo por de dentro* no tiene ninguna postrimería como objeto —una inexactitud que no necesitaba tratar Quevedo en su formulación irónica.

[106] *Zahurdas*, págs. 40 sig.

[107] En el que se aparecen al autor el Juicio y el Infierno (págs. 238 b-239 a).

El que las obras dejen una impresión de considerable semejanza familiar depende, y no en último término, de que en varias de ellas aparecen los mismos motivos, sobre todo de la sátira de oficios, que están continuamente sujetos a variaciones. Aún más decisivo que la comunidad de estos motivos, que, en realidad, aparecen también en otras sátiras de Quevedo, es el motivo marginal, característico de los cinco *Sueños*, de un encuentro del poeta con un mundo irreal o del más allá. Este motivo marginal está tan individualmente trazado, que también se da satisfacción al principio de la *variatio*: a la pura *visio* sigue un diálogo, una especie de *auditio* (vid. la confrontación citada en la introducción al *Infierno*), a ésta un viaje al más allá según ejemplo dantesco, después una narración alegórica de visiones y, por último, el *Sueño* final, configurado en parte de nuevo como un viaje al más allá, en parte como una comedia [108]. Ninguno de los títulos generales del ciclo refleja esta variedad real de las formas.

Hay indicios para creer que Quevedo renunció sólo a disgusto a la adopción externa del uso humanista del *somnium* único, posteriormente del *somnium* acompañado de varios *discursos*. El doble título de 1610 (*Sueños y discursos* [...] *o sea el Sueño del Juicio final*) [109] muestra una cierta indecisión del autor, lo mismo que las poesías laudatorias de la edición de Barcelona, que quizá fueran redactadas ya en 1610, y en las cuales se habla alternativamente de *aquestos Sueños* y de *mi Sueño* [110], y la *Carta a un amigo suyo*, de la

[108] Quevedo utiliza este término incluso en la introducción (*la comedia siguiente*, pág. 235 a). Sobre el aspecto teatral del *Sueño* cfr. más abajo, págs. 87 sigs.

[109] Sobre el significado del segundo título cfr. más arriba, páginas 56 sig. n. 82.

[110] *Prosa*, pág. 187 b.

misma edición, en la que *El Sueño del Juicio final* se llama de nuevo sólo *Sueño* [111]. Las singulares variaciones en los títulos del *Infierno* [112] indican algo semejante. Hasta *El Sueño de la Muerte* no parece haberse tomado la decisión definitiva a favor de una pluralidad de *Sueños*. La edición de Madrid de 1631 muestra, por lo demás, una imagen distinta: después de cambiar el título de *Sueño del infierno* por *Las zahurdas de Plutón* y el de *Sueño de la Muerte* por *Visita de los chistes* volvía a no quedar más que el primer *Sueño* (*Sueño de las calaveras*). Como el título general *Juguetes de la niñez y travesuras de ingenio* tampoco contenía ninguna referencia al ciclo, se restablecía así en gran parte la constelación inicial, por lo menos desde un punto de vista superficial, pues siquiera la *Visita de los chistes* se podía reconocer aún como «sueño», si no por el título, sí por el texto.

Parece, pues, que Quevedo se acostumbró lentamente al pensamiento de que su ciclo de sátiras creaba un nuevo género, modelo para la posteridad. Las tradiciones humanistas, de las que él en realidad se encontraba bastante alejado, determinaron al principio la titulación más fuertemente que la realidad literaria de sus creaciones. A la posteridad le resultó naturalmente más fácil pasar por encima de la falta de carácter expreso de «sueño» de una parte de las obras, a la vista de la estructura común de los *Sueños* y de su unidad genética. Así pudo afirmarse con el tiempo el sugestivo título breve, con su resonancia específicamente barroca, frente a las dudas del autor.

111 Cfr. arriba, pág. 59 n. 93.
112 Cfr. arriba, pág. 61.

II

LOS *SUEÑOS* COMO PSEUDONARRACIONES

Como todos los sueños y visiones literarios, están también los *Sueños* de Quevedo narrados en primera persona. El yo narrador, soñador u observador, puede ser presentado como idéntico al autor —lo que también pertenece a la tradición de la literatura de visiones—. Su experiencia es, naturalmente, ficción. Tampoco se da un argumento propiamente dicho, lo narrado se descompone en una multitud de episodios con distintos protagonistas cada vez, mientras que el autor mismo por regla general sólo representa un papel de espectador.

Aún en otro punto merecen los *Sueños* la denominación de «pseudonarraciones». Llama la atención que sólo aparezcan al principio de cada *Sueño* pasajes narrativos coherentes de extensión considerable. Generalmente constituyen una especie de introducción a los sucesos principales: resurrección de los muertos en *El Juicio final*, camino al infierno en el *Infierno*, aparición de la Muerte y viaje al reino de los muertos en *El Sueño de la Muerte*. Juicio final, visita al infierno y *visita de los chistes* son tratados como una serie de escenas dialogadas, es decir, en el fondo en forma dra-

mática, aun cuando el aspecto narrativo se mantenga externamente. *El alguacil endemoniado* y *El mundo por de dentro* constan incluso cada uno de ellos de una única escena dialogada (que en *El mundo* aparece interrumpida por algunos pasajes visionarios). En *El alguacil* es la introducción narrativa tan reducida que sólo hace el efecto de una acotación escénica al diálogo que sigue. Quevedo no se ha tomado mucho trabajo en los finales de los *Sueños*, sólo el del *Juicio final* resulta algo menos formulario que los demás.

Así, pues, se podría interpretar los *Sueños* como diálogos con un marco narrativo. El autor es el protagonista de la introducción; en los diálogos que siguen toma parte en mayor o menor medida, aunque es hasta el final el elemento propiamente vinculante, junto con la idea poética básica respectiva.

El esquema narrativo tradicional dado se varía virtuosamente en los cinco *Sueños*: el carácter y la función de la figura del yo cambia, como la forma del diálogo, de un *Sueño* a otro, siendo en cada caso lo determinante una variante distinta del modelo literario. En algunos casos incluso ha obtenido Quevedo efectos artísticos extraordinarios de la vinculación de narración rudimentaria y diálogo.

VISIÓN Y NARRACIÓN DE VISIONES

> Después n o t é de la manera que algunas almas huían, unas con asco y otras con miedo, de sus antiguos cuerpos: a cuál faltaba un brazo; a cuál, un ojo; y d i ó m e r i s a d e v e r la diversidad de figuras, y a d m i r ó m e la providencia de Dios en que (...) nadie por yerro de cuenta se ponía las piernas ni los miembros de los vecinos. Sólo en un cimenterio m e p a r e c i ó que andaban destrocando cabezas (...) Y o veía todo

> esto de una cuesta muy alta, al punto que o i g o dar voces a mis pies (...) (pág. 191 a).

El comienzo visionario de *El Juicio final* consta de una serie de escenas grotescas, generalmente pantomímicas. Se dan a veces unas junto a otras, a veces unas detrás de otras en un amplio paisaje panorámico que no es descrito y sólo en algunos fragmentos aislados resulta palpable: un cementerio (pág. 191 a), una colina, un valle, la orilla de un río, un arroyo (pág. 191 b). Todo se ve a gran distancia, desde una colina, como el mismo poeta indica (*de una cuesta muy alta*). Las escenas están vinculadas entre sí sólo por la mirada del autor que va de un grupo de personas a otro. Cada episodio comienza con un nuevo *vi, parecióme, después noté* o *fue de ver*. Las percepciones son a veces más precisas (*vi*), a veces de naturaleza más vaga (*parecióme*). Cuando el observador registra la expresión de sentimientos como miedo o asco de los resucitados ante sus cuerpos terrenos (*unas con asco y otras con miedo*), parece que lo lee en las caras y gestos de éstos. En dos episodios en que está más cerca de lo observado se incluye también el sentido del oído (*o i g o dar voces a mis pies; A mi lado izquierdo o í como ruido*).

Verbos de percepción sensorial aparecen también al final del *Sueño* en acumulación semejante. Una vez que ha acabado el juicio final, el autor permanece aún algún tiempo en el valle y echa un vistazo al abismo del infierno, donde ve a algunos de los recién condenados sufriendo sus penas: *o í mucho ruido; v i* (...) *penar muchos; Dióme tanta risa de v e r esto.*

El poeta es en el *Juicio final* un observador pasivo de los acontecimientos. Realmente éstos no dejan de afectarle: el modo curioso como se realiza la resurrección de los peca-

dores provoca su risa y su admiración (pág. 191 a), la vista de los escribanos, que huyen de sus orejas, compasión (ibid.); la de los mercaderes, que se han puesto el alma al revés, espanto (ibid.). En conjunto estas reacciones no resultan muy diferenciadas. Acentúan de modo global el carácter de los respectivos episodios, pero no hacen que el poeta observador resulte más definido como persona.

El poeta en *El juicio final* no puede llegar a ser persona porque siempre se mantiene a una neutral distancia de los acontecimientos. Sólo una vez se hace referencia a él, cuando las damas recién resucitadas se quejan de su descortesía (pág. 191 a) y sólo una vez dirige él la palabra a alguien, cuando pregunta al juez que se lava las manos en el arroyo qué significa esto (pág. 191 b).

Importante es sólo su función de observador. Su presencia asegura a las visiones del comienzo la unidad de la perspectiva y motiva el engarzamiento de los episodios satíricos. Sólo por medio de esta presencia resulta posible la pintura del paisaje, extraordinariamente atrevida en su carácter abocetado.

La descripción del juicio final en la parte central está dispuesta esencialmente en forma de diálogo, aunque se aleja bastante de la forma corriente de diálogo, a la que Quevedo habría de acercarse de nuevo en los *Sueños* siguientes: un número extraordinariamente grande de pasajes está en estilo indirecto y las escenas están comprimidas al máximo.

El poeta sigue estando presente, pero apenas es mencionado. El curso del «proceso», lo mismo que las distintas escenas judiciales, está ya prefijado y no necesita ninguna transición explícita. Sin embargo la presencia del poeta continúa repercutiendo en la perspectiva de la descripción. Ella es la que permite —como ya se indicó (pág. 18)— que

se describa al Juez Universal y su veredicto desde una distancia respetuosa y que en el primer plano sólo se muestre siempre a la humanidad pecadora. Alguna vez asegura el poeta que no ha entendido bien la condena[1]. Evidentemente se trata en estos casos de una maniobra conscientemente realizada por Quevedo, que no quería comprometerse en la valoración de casos precarios. El tipo tradicional de narración perspectivista sirve, pues, también en el *Juicio final* al propósito de atenuar tanto los aspectos teológicos del tema que sea posible una elaboración satírica.

La introducción al *Infierno* está aún bastante cerca de la pura visión: como en *El Juicio final* constituye el repetido *y vi..., y noté...*[2] la transición entre las distintas apariciones, que se sitúan en un paisaje alegórico y a menudo sólo insinuado en esbozo:

> (...) vi un acompañamiento tan reverendo, tanto coche, tanta carroza, cargada de competencias al sol en humanas hermosuras y gran cantidad de galas y libreas, lindos caballos, mucha gente de capa negra y muchos caballeros (pág. 43) .

A veces se intercalan también cortas escenas dialogadas:

> (...) sólo, cuando por encarecer sus servicios dijo uno a los otros ¿qué digo, camarada? ¡qué trances hemos pasado, y qué tragos! lo de los tragos se les creyó (...) (pág. 46).

Como tanto el poeta como los caminantes de los dos caminos por él descritos están en movimiento, el semiabstracto escenario cambia varias veces.

---

1 Pág. 195 a; semejante en pág. 193 b: *contó no sé qué cosas;* pág. 195 b: *No sé qué descargo se dio* (...).

2 Al que ciertamente falta el «pathos» del *vidi... et vidi...* de las visiones auténticas, p. ej. de Dante. Cfr. *Inf.* IV, v. 121-127: *I' v i d i Elettra con molti compagni,* (...) *v i d i Camilla e la Pantasilea / da l'altra parte e v i d i' l re Latino / che con Lavinia sua figlia sedea. / V i d i quel Bruto che cacció Tarquino* (...).

Sin embargo esta vez el poeta toma parte más activamente en la acción que en *El Juicio final*. Al principio muestra un carácter muy mundano: se escandaliza de que el camino del bien (cuyo significado él aún no adivina) sea tan pedregoso e incómodo y de que no haya en él ninguna posada, y se alegra ingenuamente de encontrar tan *buena compañía* en el otro camino (pág. 43). Pronto participa él también de la burla que sus nuevos compañeros hacen de los virtuosos (pág. 44) y de las murmuraciones de los unos sobre los otros (pág. 45). Poco a poco se va dando cuenta de que su camino conduce al infierno y en vano intenta aún, por un momento, convencerse a sí mismo de lo contrario (págs. 47 sig.).

Esta caracterización introductoria, irónica, del yo no tiene ciertamente las cualidades de un auténtico autorretrato, aunque es mucho menos descolorida que la figura del poeta en *El Juicio final*. Quevedo la toma tan poco en serio que no tiene reparo en asignar al hombre mundano, introducido así en el infierno, el papel de un visitante neutral y privilegiado, que tras su vuelta al mundo exterior ha de informar sobre lo que ha visto (pág. 86).

En la segunda parte del *Sueño* la descripción se traslada casi totalmente al diálogo. Lo «visto» desempeña ahora un papel sólo secundario. Unicamente no están en diálogo los pasajes sobre nigrománticos y herejes del final del *Sueño*, en los que se describen grupos de habitantes del infierno, en parte de modo caricaturesco, en parte de un modo sugestivo y distanciante:

> Estaba riéndose de sí mismo Artesio, con su mágica, haciendo las tablillas para entender el lenguaje de las aves, y Checo de Ascoli, muy triste y pelándose las barbas, porque, tras tanto experimento disparatado, no podía hallar nuevas necedades que escribir.
>
> Teofrasto Paracelso estaba quejándose del tiempo que había gastado en la alquimía (...) (pág. 79, versión M).

> Estaban los Trogloditas, los de la Fortuna del cielo, los de Baal, los de Astarot, los del ídolo Moloch, y Renfan de la ara de Tofet, los puteoritas, herejes veraniscos de pozos, los de la serpiente de metal. Y entre todos sonaba la baraúnda y el llanto de las Judías, que, debajo de tierra, en las cuevas, lloraban a Thamur en su simulacro (págs. 81 sig.).

Como ya hemos visto, tales series de nombres y retratos sólo esbozados se apoyan en la tradición de visiones, sólo que Quevedo elige nombres y denominaciones lo menos corrientes y lo más sugestivos posible, lo que añade un nuevo matiz exótico al multicolor panorama épico de los *Sueños* [3].

El desfile de los médicos, boticarios y demás *ministros del martirio, inducidores de la muerte* (según expresión de Quevedo) al comienzo del *Sueño de la Muerte* (págs. 235 a-273 a) recuerda lejanamente a los desfiles triunfales alegóricos, que, al principio procedentes sobre todo de Italia, llegaron también a España en el siglo XV y poco después pasaron al acervo europeo gracias a las artes plásticas [4]. Como en los desfiles triunfales, se subraya la sucesión de las apariciones:

> Fueron entrando unos médicos...
> Alrededor venía gran chusma y caterva de boticarios...
> Luego se seguían los cirujanos...
> En tanto, vinieron unos demonios...
> Luego comenzó a entrar una gran cantidad de gente...

---

[3] Cfr. más arriba, págs. 27 sig.

[4] «El germen sembrado por Petrarca se desarrolló con una abundancia mil veces mayor: un verdadero *triumphus triumphi*» (Eberhard Müller-Bochat, *Der allegorische Triumphzug.* Ein Motiv Petrarcas bei Lope de Vega und Rubens, *Schriften und Vorträge des Petrarca-Instituts Köln* 11, Krefeld 1957, pág. 7). Cfr. también Farinelli, *Italia e Spagna*, T. I, págs. 37 sigs. y 257 sigs., especialmente para la descendencia española de los *Trionfi.*

Seguíanse[5] los chismosos...
Detrás venían los entremetidos...[6]

Sin embargo el esquema tradicional se ha transformado intensamente. No es sólo que el desfile tenga lugar en el dormitorio del poeta, como «visitatio» —una atrevida transposición de la tradición del *somnium*[7] al *trionfo*, realmente concebido con mayor amplitud espacial—, también el orden de aparición es diferente. Petrarca y sus imitadores describen primero la alegoría vencedora (quién es ésta es algo de lo que, por lo menos el poeta, se entera algo después), después su séquito que, generalmente, está constituido por figuras históricas y mitológicas. En Quevedo el séquito de la Muerte se compone de figuras típicas, sobre todo de tipos profesionales[8], que además son enviadas como vanguardia precediendo a su señora (son en sentido doble *inducidores de la muerte*, «los que preparan el camino» a la muerte), mientras que el lector, lo mismo que el poeta, tarda mucho en saber de qué *acompañamiento* se trata y lo que significa el desfile. La solución del enigma se aplaza aún más por las consideraciones satíricas sobre detalles de práctica profesional que, sobre todo en el caso de los boticarios, interrumpen la visión propiamente dicha. La tendencia mistificadora,

[5] Variante de los manuscritos y de los *Desvelos soñolientos*.

[6] Cfr. Petrarca en *Trionfo della Fama* I, v. 8 (*vidi da l'altra parte giugner quella / che trae l'uom del sepolcro* [...]); v. 31 (*venían tutti, in quell'ordine ch'i'dico* [...]); v. 70 (*Curzio venia con lor* [...]); v. 90 (*Poi vidi un grande con atti soavi* [...]); v. 100, 109 (*Poi venia que'che livido maligno / tumor de sangue, bene oprando, oppresse* [...] *Mario poi* [...]).

[7] Es decir, sólo del *somnium* clásico y humanista; los *Songes* medievales comienzan en general, como la mayoría de las visiones no «soñadas» y también el *Infierno* de Quevedo, con la descripción de un paisaje. Sobre los efectos «surrealistas» que Quevedo obtiene de esta transposición, cfr. más arriba, pág. 34.

[8] Cfr. más arriba, ibid.

que ya caracterizaba los comienzos de algunos *Trionfi* de Petrarca, se intensifica así considerablemente. El que la muerte aparezca finalmente, en lugar de sobre la altura triunfadora de su *carro*, sola y de modo bastante poco llamativo (*En esto entró una que parecía mujer* [...], pág. 237 a) corresponde de nuevo al esquema de la *visitatio* soñada.

El poeta «observador» permanece pasivo en esta parte primera del *Sueño*. Al principio sólo los repetidos *Fueron entrando...*, *En esto entró...*, indican que su perspectiva determina la narración. Después el desfile que pasa ante él le provoca algunas exclamaciones, en parte asombradas, en parte enojadas (*¿Quién vendrá acompañado desta maldita canalla?* [9] —*Que me maten si no son barberos*, pág. 236 b), que corresponden al nivel estilístico más bajo de la visión satírica. El poeta resulta mucho más fuertemente individualizado como persona por medio de estos pequeños estallidos temperamentales que por medio de la esquemática acentuación del «ver» en *El Juicio final*.

VISIÓN COMENTADA

Si en el *Infierno* se había insinuado ya una individualización del poeta, *El mundo por de dentro* se acerca mucho a una verdadera narración en primera persona.

> (...) me hallé todo en poder de la confusión, poseído de la vanidad de tal manera, que en la gran población del mundo, perdido ya, corría adonde tras la hermosura me llevaban los ojos, y adonde tras la conversación los amigos, de una calle en otra, hecho fábula de todos (...)
>
> Ya por la calle de la ira, descompuesto, seguía las pendencias pisando sangre y heridas; ya por la de la gula veía res-

9 Versión de Sa, B, V, M. Astrana Marín reproduce la variante más discrepante, no muy razonable, de Ma. (Sobre las siglas cfr. el apéndice de crítica textual, págs. 302 sig.).

> ponder a los brindis turbados (...) cuando, llamado de voces descompuestas y tirado porfiadamente del manteo, volví la cabeza. Era un viejo venerable en sus canas (...) —¿Quién eres —dije—, que así te confiesas invidioso de mis gustos? (página 255 a).

Al contrario de sus predecesores no se introduce la figura del yo como soñador pasivo y espectador sin destino, sino como un hombre que vive en el mundo y está *perdido ya* en los afanes del mundo, cuya crisis interna y desilusión constituyen el contenido fundamental de la narración. La vida mundana del poeta, sin embargo, se esboza sólo sumariamente con ayuda de procedimientos alegóricos tradicionales. Se tiene noticia de amoríos (*corría adonde tras la hermosura me llevaban los ojos*), duelos (*seguía las pendencias*) y escándalos (*hecho fábula de todos*) en perífrasis tan generales, que incluso alusiones sin duda alguna autobiográficas apenas si se pueden reconocer como tales [10]. La descripción alegórico-abstracta se basa en los modelos genéricos de visión [11] y auto sacramental (la reproducción prolija de detalles autobiográficos o de temas narrativos anecdóticos es de por sí totalmente ajena a los *Sueños*).

Con el encuentro del poeta con el Desengaño adquiere la acción mayor inmediatez dramática, si no incluso una au-

---

[10] Quevedo se acusa a sí mismo varias veces de tender a la ira y de tener debilidad por la hermosura femenina; cfr. el autorretrato lírico *Parióme adrede mi madre...*: *Dióme el León su cuartana* / (...) / *Virgo, el deseo de hallarle* (...) (*Poesía original*, núm. 712, pág. 843). Reminiscencias literales de la introducción al *discurso* se encuentran en una carta: *ya que la voz de mis mocedades ha sido molesta a vuesa merced y escandalosa a todos* (...) (*Prosa*, pág. 1.597 a). También estos pasajes están formulados de un modo muy genérico.

[11] El errar del poeta por el laberinto del mundo recuerda lejanamente el primer canto del *Inferno* de Dante, cfr. más abajo, pág. 108.

téntica forma dramática. También aquí se hace notar el parentesco con el teatro religioso. El diálogo reproduce con bastante exactitud uno de los más frecuentes tipos de escena de la moralidad y del auto sacramental: el pecador (*el Alma* o *el Hombre*) hace examen de conciencia y es llevado al arrepentimiento por las amonestaciones de un sabio anciano (generalmente *Entendimiento* o *Escarmiento*)[12]. La lección moral que Quevedo expone en su *discurso* es ciertamente limitada —no llega más allá de un reconocimiento de la vanidad de los afanes mundanos—, pero, por lo demás, los modelos literarios se hacen perceptibles incluso en resonancias literales, de modo especialmente claro en las protestas del poeta (*Déjame que siempre los ancianos aborrecéis en los mozos los placeres y deleites;* [...] *déjame gozar y ver el mundo*, pág. 225 a) y en las primeras amonestaciones del viejo (*¿Tú por ventura sabes lo que vale un día?*, ibid.)[13].

Con el cambio de actitud del poeta (*Eficaces palabras tienes, buen viejo*, pág. 225 b) acaba la reminiscencia. La tensión dramática disminuye y el elemento épico vuelve de nuevo por sus fueros. Las escenas que el poeta y su acompañante observan en la *calle mayor del mundo* son generalmente n a r r a d a s. Así p. ej. la aparición de un entierro:

> Venían, envainados en unos sayos grandes de diferentes colores, unos pícaros, haciendo una taracea de mullidores. Pasó

---

12 Cfr. p. ej. la escena 6.ª del auto sacramental anónimo *El entendimiento niño* (BAE 58, pág. 49 a) y la escena 5.ª del *Viaje del alma* de Lope de Vega (ibid., pág. 157 b); ambos autos fueron escritos antes que el *Sueño* de Quevedo. El mismo esquema de desarrollo tiene en Calderón la 1.ª escena de *La cena del Rey Baltasar* y la escena 15.ª de *El veneno y la triaca* (ibid., págs. 295 b y 337 b).

13 Cfr. el diálogo entre Voluntad y Entendimiento en *El viaje del alma* (BAE 58, págs. 157 sig.); algo semejante también en el auto *La vida es sueño*: *Y no tu vejez caduca / Siempre a mis gustos opuesta / Esté* (...) (ibid., pág. 430 b).

esta recua incensando con las campanillas; seguían los muchachos de la dotrina (...) (pág. 227 a)

o la persecución de un delincuente:

(...) salimos a ver qué fuese, y era un alguacil; el cual (...) iba pidiendo favor al rey, favor a la justicia, tras un ladrón (...) (pág. 229 b).

Sobre todo los comienzos de las escenas están, como en el *Infierno*, trazados desde la perspectiva del poeta:

Apartónos desta consideración el r u i d o que andaba en una casa a nuestras espaldas. E n t r a m o s d e n t r o a ver lo que fuese (...) (pág. 228 a).

El duelo de la viuda, sin embargo, está desarrollado fundamentalmente como una «escena de comedia» [14]:

Unas decían:
—Amiga, nada se remedia con llorar.
Otras:
—Sin duda goza de Dios.
Cuál la animaba a que se conformase con la voluntad del Señor (ibid.).

El estilo narrativo responde en lo fundamental a la técnica de visiones de los «auténticos» *Sueños*, aunque los acontecimientos descritos, que en realidad son una cadena de ejemplos didácticos, hacen un efecto mucho más real. Sólo posteriormente encuentran cada uno de ellos un eco en el diálogo, en las alabanzas entusiásticas del poeta, que, incluso detrás de las acciones más dudosas de sus prójimos,

[14] «La scène de la veuve est développée aux dimensions d'une petite comédie.» (Mas, *La Caricature*, pág. 125). Más tarde se utiliza efectivamente en un entremés de Quevedo, *Diego Moreno* (cfr. más arriba, pág. 31 y n. 31).

sólo supone motivos nobles y magnánimos, y en las réplicas reprobatorias del Desengaño, que le explica los verdaderos motivos. La sucesión triple de descripción neutral[15], comentario enfático del poeta y comentario satírico de su acompañante se repite en cada uno de los cinco episodios. Diálogo y narración se enlazan entre sí alternativamente. Por medio de las reflexiones opuestas de los espectadores sobre sus observaciones, lo narrado se convierte en demostración pedagógica y obtiene así un sentido más profundo, mientras que p. ej. la escena de visión al principio del *Juicio final* hablaba por sí misma desde el primer momento. Ni narración ni diálogo podrían subsistir por sí solos en estas partes del discurso.

Las visiones que en *El Sueño de la Muerte* siguen a la entrada de los *inducidores de la muerte* son igualmente enigmáticas, pero, al mismo tiempo, más adaptadas a la individualidad del poeta, que también participa grandemente en el «desciframiento». La Muerte, presentada primero sólo como *una que parecía mujer*, aparece con un aspecto extraordinariamente insólito:

> (...) llena de coronas, ceptros, hoces, abarcas, chapines, tiaras, caperuzas, mitras, monteras (...) Un ojo abierto y otro cerrado, y vestida y desnuda, y de todas colores (...) (pág. 237 a/b).

La *disparatada compostura*[16] provoca la risa del poeta. Sin embargo, cuando se entera de quién está ante él, reacciona con gran espanto:

---

[15] A veces la desilusión posterior se anticipa ya en este estadio por medio de insinuaciones.

[16] Variante de los manuscritos (Ma, Sa) y de los *Desvelos soñolientos*.

> Quedé pasmado. Y apenas abrigué al corazón algún aliento para respirar, y muy torpe de lengua, dando traspiés [17] con las razones, la dije: —Pues ¿a qué vienes? (pág. 237 b).

Más tarde le explica la Muerte a petición suya por qué está mal la representación habitual del esqueleto armado de una guadaña (págs. 237 b-238 a).

Durante el viaje al reino de los muertos ve el poeta a cuatro monstruos que luchan entre sí en una profunda sima (pág. 238 a). La Muerte le dice sus nombres (*Mundo, Diablo, Carne* y *Dinero*) y le cuenta el significado que tiene su lucha. Las alegorías, que, de acuerdo con una larga tradición [18], están colocadas junto a la puerta del reino de los muertos, provocan en el poeta comentarios medio moralizantes, medio satíricos. El Infierno ya lo conoce, pues lo ha visto *en la cudicia de los jueces, en el odio de los poderosos, en las lenguas de los maldicientes* (págs. 238 b-239 a). La vista del *Juicio* (tribunal) le hace comprobar el poco *juicio* (entendimiento) que hay en el mundo (pág. 239 a).

También en *El Sueño de la Muerte* está, pues, la visión constantemente acompañada de comentarios en parte didácticos, en parte conceptistas. Parece que el poeta como individuo necesita algo menos la enseñanza que la figura del yo de *El mundo por de dentro*. Sin embargo, las lecciones de naturaleza general que recibe (p. ej. el «sermón» de la Muerte, págs. 237 b-238 a) conducen a una especie de despertar interior. Al ver las distintas *muertes* que llenan la

---

[17] Variante de los manuscritos y de los *Desvelos soñolientos* (B y M: *trasijos*).

[18] Tiene su origen en la descripción del mundo subterráneo en el 6.º libro de *La Eneida*. Cfr. el comentario de Eduard Norden a este pasaje (Darmstadt, 4.ª ed., 1957, pág. 213). Quevedo mismo se ha apoyado muy directamente, en el *Infierno*, en esta tradición (entrada al *cuartel* de los herejes, pág. 80).

sala de audiencias de la Muerte, cada una acompañada de su corte, exclama:

—¡Diónos Dios una vida sola y tantas muertes! (pág. 240 a).

y decide cambiar de vida en el futuro:

Si yo vuelvo al mundo, yo procuraré empezar a vivir (ibid.).

En la segunda parte del *Infierno* se ve menos claramente que en *El Sueño de la Muerte* una intención didáctica. También el elemento del «ver» retrocede en gran manera. Ciertamente se prepara, a menudo con gran arte, la llegada del poeta a una nueva estación del infierno por medio de impresiones sensoriales que gradualmente van aumentando en intensidad, como al entrar en la fosa de los bufones, cuyas bromas difunden, incluso en el infierno, un frío de hielo. El poeta comienza de pronto a tener frío en un lugar bastante profundo, de lo que se asombra bastante. Poco después encuentra a un diablo cubierto de sabañones, que le da la explicación del sorprendente fenómeno (pág. 52). Pero tales rudimentos descriptivos de la visión son de muy poco peso. Dibujan la vivencia del poeta bajo su perspectiva, pero desde un ángulo visual muy estrecho: en ninguna parte se concentran los detalles concretos y topográficos [19] en un todo visible, en algo así como un paisaje del infierno o un panorama infernal. Tampoco hay muchos episodios en los que dominen tales observaciones del poeta o hablen éstas por sí solas. La vista de las dueñas transformadas en ranas, de las feas ocupadas en su embellecimiento, de los barberos, que entre tablero de ajedrez y guitarra soportan el suplicio

[19] Un pasadizo oscuro (pág. 49), un corral (pág. 53), una laguna (pág. 59), una caballeriza (pág. 62), una puerta (pág. 64, pág. 80), una ventana (pág. 65), una jaula (pág. 72).

de Tántalo, contienen ya en sí suficiente efecto satírico y no precisan un comentario más detallado. Por el contrario, la mayoría de los pasajes descriptivos sirven sólo de introducción a una escena y no permiten reconocer un gran afán de variación narrativa. A veces faltan totalmente, quedando entonces solamente un esqueleto de narración: llegada, pregunta (*pregunté quién era*) y continuación del camino, una vez obtenida la información (*paséme adelante*), que determinan el curso del episodio [20]. También donde la introducción está trazada de un modo más original termina regularmente la sustancia propia de la escena en el comentario, que llega a desarrollarse hasta constituir un retrato completo, más o menos detallado:

> Pensaron los ladronazos que no había más y quisieron con la vara de medir hacer lo que Moisén con la vara de Dios y sacar agua de las piedras (...) ¿Quién duda que la oscuridad de sus tiendas les prometía estas tinieblas? (pág. 55).
>
> —Veislos aquí a estos tratantes en santiguaduras, mercaderes de cruces, que embelecaron al mundo y quisieron hacer creer que podía tener cosa buena un hablador. Gente es esta ensalmadora, que jamás hubo nadie que se quejase dellos (página 75) [21].

Generalmente es un demonio el que traza un tal retrato de una categoría de pecadores, pero también se dan autodescripciones de los condenados, que ya en el tono son más individuales. Un cochero se refiere cínicamente a la mala reputación de su coche (pág. 51), un poeta describe sus dificultades para encontrar rima, que le conducían a decir fal-

---

[20] La esquematización se ha llevado mucho más lejos que en los episodios dialogados del *Inferno* de Dante.

[21] Cfr. los retratos de los bufones (pág. 52), de los zapateros (pág. 53), de los pasteleros (pág. 54), de los boticarios (pág. 63), de los zurdos (pág. 64), etc.

sedades (pág. 72), un padre rico está decepcionado por el desagradecimiento de su hijo (pág. 60) y el *atormentado de sí mismo* se lamenta de sus invisibles tormentos infernales (pág. 66).

Aunque en esta serie de retratos el peso se desplaza totalmente de la visión al comentario, se comenta fundamentalmente sólo lo que el poeta ve, y se relata lo que oye. También existe una componente pedagógica, aunque sólo ocultamente. Las severas reprensiones que los diablos dirigen varias veces a los pecadores atormentados [22], no dejan de hacer su efecto en el poeta, aun cuando, por regla general, no están dirigidas a él. Aquí se muestra incluso un claro desarrollo. El poeta reacciona aún de un modo bastante frívolo ante el discurso de un demonio sobre lo perecedero del lujo:

> Tenía talle de no acabar sus propiedades, si yo no me pasara adelante (...) (pág. 55).

El discurso sobre valentía y honra ya lo aprecia más, aunque aún lo exprese de un modo muy rudo:

> —¡Oh, pesia tal! —dije yo—. Más estimo haber oído este diablo que cuanto tengo (pág. 58).

El poeta se muestra aún más comprensivo después de haber recibido una lección sobre el verdadero modo de esperar la gracia de Dios:

> Esto se ve y se oye en el infierno. ¡Ah, lo que aprovechara allá uno destos escarmentados! (pág. 62).

El cambio hacia el bien se indica también al comenzar el poeta a mostrar compasión por los condenados [23], después

[22] Cfr. más arriba, pág. 24.
[23] Págs. 60, 71, 85.

de haberse subrayado sobre todo su curiosidad al principio del viaje al infierno [24]. Hacia el final del *Sueño* la emoción se transmite también al tono narrativo. Aumentan más y más pasajes como el que sigue [25]:

> ¡Oh, qué muestras de dolor tan grandes hacían! ¡Oh, qué sollozos tan lastimosos! (pág. 73).

En conjunto, la transformación íntima del poeta está muy poco acentuada. El lector desapercibido tendrá que acordarse de la advertencia del poeta al principio del *Sueño* para darse cuenta de ello:

> (...) vi, guiado del Ángel de mi guarda, lo que se sigue, por particular providencia de Dios, que fue para traerme en el miedo la verdadera paz (pág. 42).

Aunque la parte fundamental del *Infierno* se compone principalmente de estilo directo, los episodios singulares son muy cortos. Sólo hay diálogos más intensos en los episodios de Judas y de Mahoma, que son «diálogos de muertos», según modelo de Luciano.

EL COLOQUIO

La narración que contiene *El alguacil endemoniado* consiste prácticamente sólo en dos frases:

> Fue el caso que entré en San Pedro a buscar al licenciado Calabrés... (pág. 197a).
>
> Halléle en la sacristía solo con un hombre que (...) descompuestamente daba voces con frenéticos movimientos (pág. 197 b).

---

[24] Págs. 49, 52, 54, 55, 59.
[25] Cfr. págs. 79, 82, 84, 85.

Si se prescinde de estas dos frases y del retrato satírico del licenciado Calabrés, lo que queda es un diálogo entre tres personas, de las cuales dos hacen preguntas y una informa. Sin embargo no se trata de un «diálogo confidencial» entre amigos, como se podría esperar en un principio, tras la inofensiva frase del comienzo, sino de la grotesca interviú de un habitante del infierno, que empieza de modo totalmente improvisado y se interrumpe bruscamente sin razón visible (aparte de la impaciencia del licenciado), sin haber llegado a una verdadera conclusión. Al contrario de los *colloquia* de tipo erasmista, a los que el *Alguacil* recuerda en conjunto a pesar de su temática excéntrica [26], no le interesa a Quevedo un determinado remate didáctico de todo el diálogo. A cambio tiene el *Alguacil* una serie de culminaciones aisladas de tipo satírico, de las que no domina ninguna.

El título del *discurso* es al principio desorientador para el lector, ya que, si bien es cierto que el alguacil poseso está corporalmente presente, sin embargo es pronto olvidado. La figura principal es el *demonio alguacilado*, que cree merecer más que el alguacil la simpatía de sus oyentes.

De los tres verdaderos «hablantes» sólo se caracteriza al demonio más ampliamente, por medio de sus discursos. El licenciado debe su vigoroso perfil al detallado retrato de la introducción, que está en una cierta desproporción con la insignificancia de su papel en el diálogo. La figura del poeta resulta expresiva por el hecho de que Quevedo introduce hábilmente toda la historia como su experiencia

[26] Cfr. más arriba, pág. 21. Marcel Bataillon, que, en su libro *Erasme et l'Espagne* (París 1937), hace referencia de modo general a la fusión de las tradiciones de diálogos de Luciano y Erasmo (página 685), trata el «caso Quevedo» con gran reserva, ya que cree más en una afinidad espontánea de temperamentos que en una dependencia de Erasmo (págs. 817 sigs.). Sin embargo, existen algunos paralelos temáticos; cfr. más abajo, págs. 131 sigs., 143 sigs., 175 sig.

personal. El aire despreocupado del *Fue el caso que entré en San Pedro,* con que comienza la primera frase, no se debe considerar como un descuido estético, pues Quevedo reformó el párrafo dos veces, es decir, que le dedicó más cuidado que a ninguna otra parte de los *Sueños,* pero nunca cambió el comienzo. Lo incidental del tono despierta la impresión de que el poeta cuenta, p. ej. a un amigo en el curso de una conversación, la experiencia [27] que ha tenido recientemente. Si hubiera tenido lugar hace más tiempo habría comenzado la narración con una determinación temporal. El suceso se desarrolla evidentemente en el ambiente cotidiano del poeta, que seguramente va a menudo a San Pedro y que presupone que sus lectores (u oyentes) lo saben; en cualquier caso, no considera necesario explicar de qué iglesia de San Pedro se trata [28]. La anécdota del alguacil poseso es naturalmente ficción, como los demás encuentros y experiencias del poeta en los *Sueños,* pero Quevedo le ha dado en mucha mayor medida el a s p e c t o de autenticidad autobiográfica. El tono consabido-casual hace olvidar el hecho de que se nos cuenta muy poco sobre las verdaderas cir-

[27] El tratamiento *señor* o *vueseñoría* (págs. 197 b, 202 b), que se utiliza dos veces en el texto, procedente de la dedicatoria (al Marqués de Villanueva del Fresno y Barcarota, después al Conde de Lemos, cfr. Fernández-Guerra, BAE 23, pág. 302, nota), no influye en esta apreciación. El mismo fenómeno se da también al principio del *Buscón* y del *Juicio final* y es, en general, corriente en la literatura española del Siglo de Oro. En el caso del *Buscón* bien puede haber servido de modelo el comienzo del *Lazarillo de Tormes*: *Pues sepa V. M. ante todas cosas que a mí llaman Lázaro de Tormes...* (ed. de J. Cejador y Frauca, *Clás. Cast.* 25, Madrid 1962, pág. 65).

[28] A un copista le pareció aquí necesaria una adición: *Fue el caso que entré'n l a i g l e s i a d e San Pedro d' e s t a v i l l a...* (manuscrito de Santander, 109; cfr. el apéndice de crítica textual, pág. 304). Aún mucho más extensa es la introducción narrativa del *Alguacil* (como también de los demás *Sueños*) en la elaboración francesa de La Geneste y en su versión libre alemana de Moscherosch.

cunstancias vitales del poeta, aparte de una alusión a sus aventuras amorosas (pág. 199 a). Al lector se le sugiere que ya las conoce o las debería conocer y que si no se vuelve a hablar más de ellas es porque el poeta no es la persona principal del *discurso*.

Algunas cosas de esta esbozada narración marginal hacen un efecto extraordinariamente moderno. El contraste entre la aparente cotidianeidad del comienzo y la extrema singularidad del suceso anticipa el cuento fantástico del romanticismo, sobre todo del estilo de Hoffmann. La técnica de introducir determinados hechos tan incidentalmente como si fueran conocidos del lector desde hace mucho es uno de los rasgos característicos de la poesía en prosa de Aloysius Bertrand y Baudelaire[29], que, a su vez, tienen un lejano parentesco con el *conte fantastique*.

COMEDIA NARRADA

Los *Sueños* no son sólo pseudonarraciones y pseudodiálogos sino también, aunque en mucho menor grado, pseudo-

---

[29] Sobre todo habría que pensar en aquellos *Poèmes en prose* de Baudelaire en que el poeta se introduce a sí mismo de modo inesperado como *promeneur solitaire* (*rôdeur parisien*): *Comme j'arrivais à l'extrémité du faubourg sous les éclairs du gaz, je sentis un bras qui se coulait doucement sous le mien, et j'entendis une voix qui me disait à l'oreille: «Vous êtes médecin, monsieur?»* (Principio de *Mademoiselle Bistouri, Petits Poèmes en prose* 47; cfr. también los comienzos de *Le Gâteau* y *Le Joueur généreux*). Sobre la forma de la poesía en prosa y, especialmente, sobre la mencionada trivialidad de los comienzos, cfr. Fritz Nies, *Poesie in prosaischer Welt. Untersuchungen zum Prosagedicht bei Aloysius Bertrand und Baudelaire*, Heidelberg 1964, págs. 167 sigs.

dramas narrados. El mismo Quevedo anuncia *El Sueño de la Muerte* como *comedia* que sus *potencias* «representan» ante él:

> Luego que desembarazada el alma se vió ociosa sin la tarea de los sentidos exteriores, me embistió desta manera la c o m e d i a siguiente; y así la r e c i t a r o n mis potencias a escuras, siendo yo para mis fantasías a u d i t o r i o y t e a t r o (pág. 235 a).

Pese a lo que se apoya en otras ocasiones en Dante, se refiere aquí Quevedo a una «comedia» en el sentido español de la palabra, aunque usada más bien de un modo metafórico, igual que el poeta se caracteriza a sí mismo sólo metafóricamente como escenario y público de su sueño. A pesar de eso, es significativa la aparición de tales términos justamente en el último *Sueño*, durante cuya redacción había logrado ya Quevedo alguna distancia respecto al recién creado género literario.

También aparecen a veces ya en los *Sueños* anteriores formas de representación dramática: *El Alguacil endemoniado* y los diálogos de los herejes en el *Infierno* son diálogos casi sin elemento épico. Las figuras alegóricas del *Juicio final* (p. ej. las personificaciones del Nuevo Testamento y de los diez mandamientos, pág. 192 b) y algunos detalles de la escena inicial de *El mundo por de dentro* proceden del repertorio del teatro religioso; al carácter de entremés del episodio de la viuda (ibid., págs. 228 a-229 b) ya hicimos referencia [30]. También tiene mucho de teatral la manera como en el primer *Sueño* se monta en escena el juicio final (pá-

[30] Cfr. más arriba, págs. 31 y 78. Una escena de comedia narrada (en segunda persona) es también la consulta del letrado en el *Sueño de la Muerte (llegaréis a pedir un parecer...*, pág. 224 b). Cfr. más abajo, págs. 213 sig.

gina 192 a/b), aunque la visión parece que está orientada sobre todo en representaciones pictóricas tradicionales. El reparto del espacio es de una exactitud poco frecuente en Quevedo: los pecadores se disponen en el valle *a un lado,* como más tarde también las *desgracias, peste y pesadumbres;* junto al trono de Dios, que ha de representarse en la parte superior del «cuadro», toman asiento los apóstoles y padres de la Iglesia, y allí están probablemente también las *sillas de gloria* de los papas; entre las dos esferas, las estrechas puertas guardadas por lo diez mandamientos, junto a las que están también los defensores (*de la parte de adentro*) y los acusadores (*de la de afuera*). La escena «se va llenando» poco a poco:

> Tras ellos venía la locura en una tropa, con sus cuatro costados...
> (...) acudieron (...) más de mil calóndrigos, no pocos racioneros, sacristanes y dominguillos, y hasta un obispo, un arzobispo y un inquisidor...
> Pasaron todos los primeros Padres, vino el Testamento nuevo, pusiéronse en sus sillas al lado de Dios los apóstoles todos con el santo Pescador.

y el silencio que antecede al juicio final (*al fin vi hacer silencio a todos*) recuerda al del público ante el comienzo del espectáculo.

No es necesario subrayar expresamente que también tales pasajes dramáticamente escenificados de los *Sueños* son impensables sin componentes épicos. En una pura anotación escénica se perderían los discretos matices satíricos (*más de mil calóndrigos, no pocos racioneros* [...], *y hasta un obispo* [...]). También es aquí algo independiente lo que en el teatro sería un desfile de figuras secundarias y comparsas para preparar la escena principal. El juicio final mismo ya no está dispuesto en igual medida de un modo teatral.

Los elementos dramáticos en *El Sueño de la Muerte* están plasmados de un modo especialmente vigoroso. La sala de audiencias de la Muerte (pág. 239 a/b) muestra un reparto del espacio propio del escenario semejante al del *Juicio final* (mientras que en los demás *Sueños* no se encuentra nada semejante). Dicho más exactamente, esta impresión se produce por las agrupaciones inmóviles de las figuras alegóricas, que forman una especie de decorado [31]:

> (...) a un lado e s t a b a n las malas nuevas...
> E s t a b a la invidia con hábito de viuda...
> La discordia e s t a b a debajo della, como que nacía de su vientre (y creo que es su hija legítima)...
> La ingratitud e s t a b a en un gran horno...
> Alcé los ojos y vi la Muerte en su trono, y a los lados muchas muertes. E s t a b a la muerte de amores, la muerte de frío, la muerte de hambre, la muerte de miedo y la muerte de risa, todas con diferentes insinias [32].

Con la entrada de los muertos se pone la escena repentinamente en movimiento:

> Con esto se rebulló el suelo y todas las paredes, y empezaron a salir cabezas, brazos y bultos extraordinarios (pág. 240 a).

Pero este movimiento adopta inmediatamente formas ordenadas, casi militares:

> Pusiéronse en orden con silencio.
> —Hablen p o r s u o r d e n— dijo la Muerte (ibid.).

---

[31] Tales agrupaciones pertenecen a la tradición de la poesía de visiones; cfr. p. ej. la visión de las tres ruedas en el *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena, estr. 56 sigs. (ed. de J. M. Blecua, *Clás. Cast.* 119, Madrid 1960, págs. 34 sig.).

[32] El modo de describir la entrada de los *inducidores de la muerte* al principio del *Sueño* recuerda acotaciones escénicas en regla (*Fueron e n t r a n d o unos médicos*...).

El «orden» que la Muerte obliga a mantener a sus subordinados determina toda la acción restante del *Sueño*: la interminable serie de protestas que el poeta ha de escuchar de los muertos está tan organizada y planeada como su propia presencia en el reino de los muertos. La Muerte y la voz anónima que convoca a los muertos (pág. 240 a) aparecen al principio como «directores». También después cada uno de los interlocutores remiten una y otra vez al «plan» básico: todos deben hablar, ninguno puede hablar demasiado tiempo, etc.[33]. Por todas partes, pues, se hace visible una secreta disposición. En este sentido se acerca la «comedia» a las formas de teatro comentado («épico»), como las volvemos a encontrar también en el auto sacramental[34].

También por la configuración de la acción justifica *El Sueño de la Muerte* en medida insospechada la denominación de *comedia*, aplicada en un principio sólo metafóricamente. En la segunda parte las escenas se suceden como en una revista, cada nueva escena comienza adelantándose un nuevo «chiste» que formula su protesta:

> Luego s a l i ó uno con grandísima cólera y prisa, y se vino para mí (...) y dijo: ... (pág. 240 a).
>
> En esto estábamos, cuando muy estirado y con gran ceño e m p a r e j ó otro muerto conmigo, y dijo: ... (pág. 241 a).
>
> Al que acabó de decir esto s e l l e g ó un muertecillo muy agudo, y, sin hacer cortesía, dijo: ... (pág. 241 b)[35].

---

[33] Cfr. págs. 241 b, 245 b, 247 b, 250 a y 252 b.

[34] El ejemplo más conocido, aunque posterior, es *El gran teatro del mundo* de Calderón, en el que toda la acción aparece en el prólogo como una fiesta que la compañía de la humanidad ofrece a Dios, según papeles repartidos por él con anterioridad. Cfr. el discurso del *Autor*, v. 39 sigs.

[35] En algunos casos se introducen nuevos hablantes por medio del diálogo, p. ej. Calaínos y Cantimpalos (págs. 247 b, 248 a), Lanzarote y algunos otros (pág. 253 a/b).

Incluso aquí, donde el tono es verdaderamente burlesco y de comedia, se encuentra la estructura escénica decisivamente más cerca del auto sacramental que del drama profano.

Escenario de la acción es al principio la sala de audiencias de la Muerte. Permanece muy confuso en sus perfiles [36] y pronto se percibe solamente como un segundo plano. Un cambio de escena no se da hasta que el poeta, tras la conversación con Don Diego de Noche, ha de seguir rápidamente a dos enviados (Cochitehervite y Trochimochi) para ir con las muertas (pág. 250 a/b). Después es tratado el escenario de un modo más «épico»: el poeta intenta varias veces escaparse huyendo de las demás protestas (págs. 251 a, 252 b), anda errante *buscando quien me guiase* (pág. 253 b) y encuentra más «chistes» por el camino.

Los distintos encuentros no constituyen ninguna concertada acción de comedia: también en *El Sueño de la Muerte* domina el principio de la alineación de escenas paralelas, que ocasionalmente caen en la monotonía, sobre todo porque el poeta, principal figura del *Sueño*, es, en conjunto, una figura pasiva y sólo toma la iniciativa en unos pocos diálogos, p. ej. cuando comenta las profecías de Pero Grullo con ironía cortés (pág. 246 a, 247 a), cuando saluda a la Dueña Quintañona y a Don Diego de Noche con un énfasis de efecto cómico (pág. 248 a y 249 b) o cuando informa al Marqués de Villena sobre la situación española (pág. 242 a-245 a).

Tanta mayor energía muestran las figuras mismas que protestan. Sus alocuciones son de muy distinta longitud y pronunciadas a menudo en un tono muy individual: el *Otro*

[36] Tiene «paredes» (pág. 239 a); sin embargo no se menciona ninguna entrada, poco antes se hablaba del *grandísimo llano, donde parecía estaba depositada la escuridad para las noches.*

se comporta sentimentalmente, *llora como un niño* (página 247 b), Calaínos habla con ira contenida (pág. 248 a), Mateo Pico, con la verbosa indignación aludida en el refrán (páginas 241 b-242 a), Vargas, «el que todo lo averigua», se pierde con celo maniático en las preguntas más absurdas (páginas 252 b-253 a).

También cambia de vez en cuando el modo como los muertos se dirigen al poeta y como éste habla con ellos, señalándose entonces diferencias de prestigio y, en parte, también de rango social, que se acentúan más intensamente de lo que cabría esperar en este círculo irreal de personas. Los viejos reyes (*el Rey que rabió, el Rey Perico*), habladores y un poco llorones, son poco respetados: Mateo Pico los interrumpe bruscamente (pág. 241 b); Pero Grullo, que aparece con una solemne seguridad en sí mismo, da de lado despectivamente a las objeciones histéricas de Chisgaravís (pág. 245 b); Mari-Rabadilla defiende su pobreza en el tono de los resentimientos sociales con una referencia al parasitismo de Don Diego de Noche (pág. 251 a); a *Marta con sus pollos*, en correspondencia con su oficio, le dirige el poeta la palabra rústicamente y sin rodeos (pág. 251 b).

Tales tensiones entre los *muertos* reproducen a veces efectos escénicos del entremés. Hay dos escenas de riñas (págs. 251 a y 253 b), cuya utilización demasiado esquemática en los entremeses de sus contemporáneos solía criticar Quevedo en general[37]. La aparición del *alma de Garibay* (págs. 251 b-252 a) podría provenir más bien de un drama de horror, pero tiene también una lejana semejanza con la

[37] Cfr. el discurso de Doña Fábula en el mismo *Sueño de la Muerte*: *Desagravié los entremeses, que a todos les daban de palos, y con todos sus palos hacían los entremeses* (pág. 251 a). Vid. además los pasajes paralelos en el *Alguacil* (pág. 251 a) y en el *Discurso de todos los diablos* (pág. 271 a).

aparición de Lobón en *El marido pantasma*, un conocido entremés de Quevedo [38]. El efecto de la aparición de fantasmas se eleva aún más por el grito de alarma de los muertos que le precede y por el coro que sigue de traperos, venteros, pintores, chicarreros y joyeros *desalmados*, que persiguen a la pobre alma. El exagerado espanto del poeta (*púsoseme en pie el cabello, sacudióme el temor los güesos*) hace una impresión ligeramente parodística.

El reto de Diego Moreno (pág. 253 b) remite definitivamente a un género de comedia superior. El conocido duelista Quevedo alude posiblemente en este episodio —como ya al principio de *El mundo por de dentro* [39]— a experiencias propias, pero le da un giro absurdo ya por el hecho de que él como autor sea retado por su propio personaje y de que éste esté muerto, lo que conduce a una variación de la fórmula ritual amenazante (*que le he de hacer que se quede acá, te tornaré a matar*). En la cumbre emocional del conflicto se interrumpe repentinamente la *comedia*. Unas pocas frases, que narran el despertar del poeta, concluyen el *Sueño* de modo muy convencional:

> (...) y a la grita y ruido que traíamos desperté de un vuelco que di en la cama (...) Con esto me hallé en mi aposento, tan cansado y tan colérico como si la pendencia hubiera sido verdad, y la peregrinación no hubiera sido sueño (pág. 254 b).

Quevedo adoptó poco después el desfile de los «chistes» en su entremés *Los refranes del viejo celoso* [40], pero procediendo de modo distinto. El orden de las escenas tuvo que adquirir en el entremés una conclusión adecuada a las tablas: el fallo del Rey Perico. Igualmente acaba el flojo entremés

[38] *Verso*, págs. 564 sig.
[39] Cfr. más arriba, pág. 76.
[40] *Verso*, págs. 573-580.

Las sombras, que antes también se atribuía a Quevedo, pero que, evidentemente, representa una contaminación de mano extraña del *Sueño de la Muerte* y de *Los refranes* (con los que a menudo coincide literalmente)[41]. Las transformaciones que se llevaron a cabo en la adaptación dramática del tema son muy características y traen consigo una considerable vulgarización: Quevedo enlaza en *Los refranes* una banal intriga triangular con el motivo de los dichos mal usados, que en *El Sueño de la Muerte* se destacaba con gran efecto sobre un segundo plano semiabstracto, semisurrealista. En *Las sombras*, el *gracioso*, sólo por su predilección por las expresiones anticuadas, es enviado al reino de los muertos por un brujo para allí recibir su lección. También la aparición de los «chistes» tiene lugar de un modo muy mecánico. En los dos entremeses, el viejo y el gracioso siempre tienen que haber dicho la locución antes de que aparezca la figura correspondiente, con lo que se repite hasta agotarlo un efecto literario que en *El Sueño de la Muerte* sólo se empleó dos veces[42].

Hasta qué punto *El Sueño de la Muerte* es una comedia n a r r a d a se muestra sobre todo en ciertas transformaciones técnicas de los entremeses. El número de los «chistes» que protestan se ha limitado radicalmente, en *Los refranes* a once, en *Las sombras* incluso a ocho (otras figuras del *Sueño* son sólo nombradas al final, en el discurso del Rey Perico). Todos los discursos toman aproximadamente la misma longitud, en los entremeses no hay ningún paralelo

---

41 Astrana Marín, que reproduce el entremés paralelamente a los *Refranes* (*Verso*, págs. 573-576), supone como autor a Quiñones de Benavente (pág. 573, n. 1). Los *Refranes* encontraron también otros ecos dentro de la tradición entremesista; cfr. Asensio, *Itinerario*, págs. 228 sig.

42 Cfr. más arriba, pág. 36.

con las extensas autodescripciones de la Dueña Quintañona y de Don Diego de Noche. Apariciones de gran efecto como la del *alma de Garibay* y de Diego Moreno no se encuentran ni en *Los refranes* ni en *Las sombras*, posiblemente porque la disposición más esquemática no era compatible con escenas de hechura más individual. Las alusiones autobiográficas del episodio de Diego Moreno habrían carecido en el entremés de todas maneras de su efecto principal al desaparecer la figura del poeta.

En ambos entremeses no hay apenas rasgos originales que pudieran compensar las numerosas simplificaciones. Se plantea el problema de si hubiera sido posible en absoluto una elaboración dramática más matizada del *Sueño*[43]. El principio de la alineación de episodios sugiere desde el primer momento más bien una conformación épica[44]. El poeta,

[43] La obra estrenada en Madrid en 1964, *El caballero de las espuelas de oro* de Alejandro Casona, cuyo protagonista es Quevedo, contiene un entremés denominado *Sueño*, de sólo varias páginas de longitud. El *Sueño* es un concentrado de motivos de todos los «*Sueños* del Infierno», es decir, del *Alguacil*, del *Infierno*, del *Discurso de todos los diablos* y, sobre todo, del *Sueño de la Muerte*. Casona hace conversar primero a Quevedo con el *Archidiablo*, después se va llenando la escena poco a poco con masas cada vez más grandes de figuras. El *Sueño* acaba con la aparición de la Muerte y con una pantomima de la danza de la muerte. La adaptación vive de la artística gradación y de la concentración de efectos pintorescos de varios *Sueños* en un reducido espacio. Frente a esto la sátira y el virtuosismo verbal de Quevedo quedan relegados a un segundo término.

[44] Asensio señala que Quevedo se ha apartado en sus entremeses tardíos de la «anécdota bien representada» y se ha acercado al principio de presentar una serie de episodios enlazados laxamente (*Itinerario*, pág. 236). Esta evolución no tiene, sin embargo, más que una importancia relativa: el entremés escénicamente ligado no se convierte por ello en una «forma abierta» como lo es la de los *Sueños*. La caracterización de los *Sueños* como entremeses por parte de enemigos de Quevedo como Fray Diego Niseno, citada por Asensio (pág. 244), bien puede deberse sobre todo a la unión, considerada como escandalosa, de visión del más allá y de comicidad satírica.

la figura más diferenciada del *Sueño*, no representa al acusado principal, como las correspondientes figuras de los entremeses, sino al oyente, espectador o interlocutor, a veces divertido, a veces agotado, es decir, un papel totalmente adramático. Sólo al final es incluido en la acción, debido al ataque de Diego Moreno. Justamente porque el *Sueño* no es una verdadera comedia no necesita estar encaminado a una «lección» chistosa o a alguna otra agudeza. La motivación puede quedar en el aire, con lo que se evita la banalidad de los más explícitos entremeses. También la indeterminación del escenario y el tono conversacional de algunas réplicas son sólo posibles en una comedia narrada.

EL DIÁLOGO DE LOS MUERTOS

El poeta, que desciende al infierno o al reino de los muertos, encuentra allí muertos y grupos de muertos y habla con ellos o se hace testigo de disputas. Este esquema es habitual en la literatura de visiones desde Dante. Satíricamente utilizado (como antes de Quevedo se da, p. ej., en *El Crotalón*)[45] se acerca a los *Diálogos de los muertos* de Luciano, que sólo tienen lugar entre muertos. Diálogos de muertos propiamente dichos se encuentran en el *Infierno* y en el *Sueño de la Muerte*, pero son relativamente escasos. En el *Infierno* predomina, como ya vimos, el retrato en diálogo, un procedimiento que en Luciano aparece sólo esporádicamente[46]. Las protestas de los «chistes» en *El Sueño de la Muerte*

[45] Sobre todo el apóstrofe del príncipe elector de Sajonia se acerca mucho en el tono a los diálogos de infierno de Quevedo (*Orígenes de la novela*, t. II, pág. 217 b).

[46] Los diálogos 18 y 20 de los *Diálogos de los muertos* contienen algunos ejemplos. Sobre los autorretratos de los condenados en la

constan generalmente de un solo párrafo, apenas alguna vez llega a haber una conversación más larga. La causa es que tanto a éstos como a la mayoría de las otras figuras de Quevedo les falta un pasado privado o histórico, que sería lo único que podría proporcionar la sustancia de un verdadero diálogo. Por eso son cortas las respectivas escenas y, en correspondencia, tanto más numerosas.

Incluso los autorretratos del librero y el poeta en el *Infierno* (págs. 49 sig., 72 sig.), que muestran los paralelos más claros con Dante, aunque en una situación estilística transformada, desarrollan sólo los rasgos del tipo social al referir su «historia», aparentemente individual [47].

Así, sólo nos quedan los episodios de Judas y de Mahoma en el *Infierno* [48] y el diálogo con el Marqués de Villena en el último *Sueño* como diálogos de muertos en sentido estricto. En ellos recurre Quevedo excepcionalmente a una sustancia histórica o casi histórica. El modo como se sirve de ella es ciertamente muy peculiar, sobre todo en el diálogo con Judas. Lo primero que le interesa (págs. 67 sigs.) es si Judas tiene una barba negra o una (no española) pelirroja —como se prefiere suponer en España—. Después de haber comprobado que Judas no tiene barba —una solución salomónica [49]—, se ocupa el poeta de asuntos más esenciales. A las

---

Divina Commedia y su forma, a menudo con carácter de epitafio, cfr. Karl Maurer, *Visionäre Persönlichkeitssteigerung und allegorische Personifizierung in Dantes Göttlicher Komödie*, en *Deutsches Dante-Jahrbuch*, 43 (1965), págs. 112-137.

[47] Los autorretratos de figuras históricas en el *Discurso de todos los diablos* están más intensamente orientados según la tradición de Luciano (comparable con las discusiones del *Discurso* sería quizá el certamen de los generales en el diálogo 12), sin embargo, están sólo laxamente ligados en forma de diálogos.

[48] El episodio de Lutero no es propiamente un diálogo; cfr. más arriba, págs. 26 sig.

[49] Judas da a conocer después expresamente su nacionalidad, pero

drásticas imprecaciones que le debe al traidor del Salvador como «buen cristiano» se agrega la pregunta reprobatoria:

> ¿Cómo (...) vendiste a tu Maestro, a tu Señor y a tu Dios por tan poco dinero? (pág. 68).

Naturalmente el poeta no espera respuesta, pero Judas vuelve a tocar este punto hacia el final del diálogo, para explicar por qué lo hizo *por tan poco dinero*, es decir, por qué no pidió más. Justifica su renuncia diciendo que había temido, dado el conocido sentido comercial de los judíos, que se desbaratara el negocio:

> (...) fiándome de gente como los judíos, que era tan ruín, que pienso, que si pidiera un dinero más por él no me lo tomaran (pág. 69).

Anteriormente se extiende Judas en una autoapología dialéctica: su traición ha servido como medio para la salvación de todo el Mundo [50], y los verdaderos herejes, que traicionaron a Jesucristo después de su muerte, son mucho peores y más desagradecidos que él. La alusión al frasco de ungüentos de la Magdalena (*este bote lo dice* [...]) desemboca en una equiparación conceptista que procede de un motivo de los misterios medievales: tras no lograr vender los ungüentos vendió Judas (*por salir con mi tema*) al mismo Ungido. El poeta aporta algunos conceptos sobre las lágrimas de Magdalena y pasa sin más a la pregunta trivial de por qué se pinta siempre a Judas con botas y cómo surgió la frase *las botas de Judas*. Después de haber Judas invita-

---

el poeta entiende sólo que *no* procede de *Portugal*, pero no si es *de Calabria, si de otra parte*.

[50] El argumento enlaza —con considerable retorcimiento del sentido— con las palabras de Cristo en *Mat.* 26, 24, donde se dice que la necesidad de la traición para la redención no elimina su abyección.

do al poeta a no olvidar tampoco a aquellos habitantes del infierno que son peores que él, acaba la escena bastante lacónicamente:

> Vete —dijo—, que ya basta de conversación con Judas, que no los escurezco.
> —Dices la verdad— le respondí.

Algunas cosas recuerdan a Luciano: el diálogo tiene la forma de una interviú. Como Menipo en los *Diálogos de los muertos*, pregunta el poeta menos por lo que su ilustre interlocutor ha hecho —pues esto ya es generalmente conocido—, que por los motivos de su actuar y por la exactitud de algunas tradiciones difundidas en la imaginación popular, que le parecen sospechosas. Sólo que en Luciano tales tradiciones —como la sed de Tántalo, la inmortalidad de Hércules, el origen divino de Alejandro Magno— son desenmascaradas con racionalismo consecuente como fantasía y superstición por el filósofo que plantea las preguntas, mientras que en Quevedo la pregunta sobre las botas de Judas y sobre el color de su barba no corresponde a ninguna intención profunda y la discusión sobre la traición se diluye rápidamente en un juego conceptista.

La conversación con Judas no es, de hecho, un diálogo independiente. Al estilo esbozado y fragmentario de la serie de episodios del *Infierno* de Quevedo corresponde el que la conversación proporcione esencialmente el pretexto para algunas invectivas satíricas contra judíos y herejes, en las que se evitan alusiones explícitas actuales [51]. Algunos temas, más insinuados que desarrollados, tienen su apoyo en otros párrafos del *Sueño*. Así, la frecuencia de episodios de sátira de tipos, antes y después de la conversación, hace que sea

[51] Cfr. más arriba, págs. 26 sig.

menos extraño el que se califique a Judas repetidamente de *despensero* y que se le atribuya a su *alma boticaria* el interés por el frasco de ungüentos.

En la interviú con Mahoma (págs. 83 sig.) se renuncia a todo adorno innecesario. El segundo plano histórico se hace vivo sólo en algunos detalles pintorescos: la cicatriz en la cara de Mahoma y el hueso del talón que le falta, que los *malaventurados de africanos* adoran como reliquia. El contenido fundamental del diálogo lo constituye la doctrina del Islam. El poeta hace en seguida preguntas precisas:

> —Picarón, ¿por qué vedaste el vino a los tuyos?

y obtiene respuestas igualmente precisas:

> (...) porque si tras las borracheras que les dejé en mi Alcorán les permitiera las del vino, todo fuera borrachera.

La doctrina de Mahoma se menciona sólo en forma de primitivas ideas generales: prohibición del vino y de la carne de cerdo, autorización de la poligamia, estando concesiones y prohibiciones motivadas en consideración a la naturaleza animal y desenfrenada de los árabes. Mahoma explica que tuvo que poner límite a las extravagancias culinarias de los suyos. Por otro lado, es de la opinión de que su doctrina sólo ha tenido éxito porque apela a los instintos más bajos de sus seguidores.

Frente al diálogo con Judas tiene esta escena una línea polémica unitaria, la figura histórica de Mahoma se hace presente, si bien sólo a grandes rasgos, de modo que aquí se puede hablar, más que en la escena de Judas, de un diálogo de muertos en sentido tradicional. Como allí, se subraya el carácter episódico del diálogo al hacer que, tanto el poeta en su extraordinariamente agresiva primera pregunta, como

su interlocutor en una observación final irónica, remitan a los demás herejes y renegados que cumplen su castigo en el mismo círculo del infierno:

> —¿Quién eres tú —le pregunté—, que entre t a n t o s m a l o s eres el peor? (pág. 83).
> (...) tiende por ahí los ojos y verás qué h o n r a d a g e n t e topas (pág. 84).

Quevedo ha asignado al Marqués de Villena un puesto en el reino de los muertos, aun cuando él, según declaración propia, no ha muerto e incluso espera volver entre los vivos [52]. En realidad, los «chistes», en su carácter de figuras proverbiales, no son tampoco «muertos» corrientes. Pero el Marqués posee, al contrario que ellos, un pasado concluso y su conversación con el poeta discurre como un típico diálogo de muertos. La fama de Villena como nigromante es tratada muy discretamente [53]. Quevedo alude a la quema de los libros del Marqués, que él no parece aprobar [54] ([...] *escribí muchos libros, y los míos quemaron, no sin dolor de los doctos*, pág. 242 a). La tradición popular de que el Marqués se ha mantenido durante dos siglos en forma de carne picada (*jigote*) encerrado en una redoma se acepta, pero no como prueba de artes mágicas reprobables, sino más bien como motivo de cuento que —al contrario del uso de Luciano— se corrobora como «verdadero» por el diálogo con el marqués. El poeta había considerado siempre la historia de

---

52 El mundo subterráneo como lugar de espera de las almas de futuros vivientes es conocido, entre otros, por Virgilio (*Eneida* 6, v. 679 sigs.).

53 Con la anulación del nombre en B y M, resultó superflua esta discreción: Villena fue sustituido por un anónimo *nigromántico* (cfr. *BAE* 23, págs. 339 sigs. y *Clás. Cast.* 31, págs. 233 sigs.).

54 De modo semejante Juan de Mena en el *Laberinto de Fortuna*, estr. 127 sig.; cfr. más arriba, pág. 37, n. 46.

la inmortalidad del Marqués como un cuento de viejas (*más túvelo por conversación de la cuna y cuento de entre dijes y babador*, pág. 242 a) y ahora se convence de lo contrario por sus propios ojos.

El panorama crítico de la época, que constituye el contenido fundamental de la conversación, está hábilmente construido dentro de su marco de cuento. Villena hace preguntas, pero también toma parte en la discusión con opiniones sentenciosas y miradas retrospectivas a las circunstancias de su propia época. La mayor parte de la información la proporciona, sin embargo, el poeta —un caso especial en los *Sueños*, en los que, fuera de este caso, apenas sale de su pasivo papel de espectador [55].

Las resoluciones contradictorias que toma el marqués se extienden por los pasajes satíricos del diálogo como un estribillo. Después de cada noticia agradable está dispuesto a abandonar la redoma, una información negativa provoca la decisión contraria. La pegadiza fórmula *vuélvome jigote* se repite varias veces, en correspondencia con el mecanismo de comedia, y se lleva hasta la grotesca exageración metafórica:

> No digo yo hecho jigote en redoma, sino hecho polvos en salvadera quiero estar (...) (pág. 243 a).
> (...) y por no ver los tiempos que han pasado embutidos de letrados, me avecindé en esta redoma, y por no los ver me quedaré hecho pastel en bote (págs. 243 b-244 a).

Mientras que al principio el cambio repentino de las reacciones de Villena hacía un efecto cómico, parece afirmar-

[55] El único precedente que se puede encontrar en Luciano del episodio de Villena es un corto pasaje en el diálogo 20, en el que Sócrates pide al recientemente fallecido Menipo que le informe sobre los atenienses. En absoluto se habla de una vuelta a la tierra en este caso.

se más y más su propósito de permanecer en la redoma, tras las malas noticias sobre moral matrimonial y justicia. El que al final, al oír la noticia del comienzo del reinado de Felipe IV, la abandone, sin embargo, a toda prisa, aparece como un efecto de sorpresa preparado cuidadosamente.

EL EXORDIO DEL SUEÑO

A Quevedo le benefició su formación literaria extraordinariamente rica y polifacética para conseguir la forma narrativa —o pseudonarrativa— de sus *Sueños* y para las transformaciones que ésta experimenta de una pieza a otra del ciclo. En los *Sueños* han entrado elementos del diálogo de muertos, del *colloquium* humanista, de la comedia (del entremés, pero, sobre todo, del auto sacramental) y, no en último extremo, del sermón y del tratado ascético. Pero el armazón fundamental lo sigue constituyendo la narración de visiones de la tardía Edad Media, con su construcción alineante, a la que el elemento del diálogo le es tan poco extraño como el escénico.

Es sobre todo en sus introducciones a la visión o al sueño donde Quevedo imita las alegorías amorosas y los epitafios alegóricos y poesías didácticas que, siguiendo al *Roman de la rose* y a los grandes poetas italianos, se convirtieron en moda literaria en casi todos los países europeos en los siglos XIV y XV[56]. La introducción al *Juicio final* mues-

[56] Sobre la prehistoria de la visión de sueño alegórica, cfr. Hans Robert Jauss, *Genèse de la poésie allégorique française au moyenâge (de 1180 à 1240)*, Heidelberg 1962, pág. 15. La importante influencia del *Roman de la rose* y otras alegorías de sueños franceses en los imitadores españoles de Dante en el siglo XV la subraya Farinelli, *Dante in Ispagna*, pág. 180.

tra ya en qué medida se adhirió a los modelos más antiguos. En ella se plantea el problema de si los sueños son «verdad» (es decir, proféticos) o «mentira», ciertamente no sin un halo de ironía, pero, por lo demás, de modo muy semejante a como lo había hecho casi cuatrocientos años antes Guillaume de Lorris en el prólogo al primer *Roman de la rose*, en el que hace referencia a Macrobio:

> Maintes genz dient que en songes
> N'a se fables non e mençonges;
> Mais l'en puet teus songes songier
> Qui ne sont mie mençongier,
> Ainz sont après bien aparant;
> Si en puis bien traire a garant
> Un auctor qui ot non Macrobes,
> Qui ne tint pas songes a lobes,
> (...) [57].

Quevedo, en cambio, cita la autoridad de Homero:

> Los sueños, señor, dice Homero que son de Júpiter y que él los invía; y en otro lugar, que se han de creer. Es así, cuando tocan en cosas importantes y piadosas, o las sueñan reyes y grandes señores (...) (pág. 190 a).

En realidad Quevedo había leído también a Macrobio y, además, más detenidamente que su predecesor [58]: la idea de que los sueños (de contenido político) sólo tienen peso cuando son soñados por una alta personalidad es citada por Macrobio (evidentemente estaba muy extendida en su época) y examinada largamente [59]. También pudo Quevedo inspirarse en otros predecesores en su intento de establecer una relación entre los quehaceres del día precedente y el con-

---

57 *Le Roman de la rose*, ed. de E. Langlois, t. II, v. 1-8.

58 Guillaume de Lorris cree a Macrobio autor del *Somnium Scipionis* y a Escipión un rey (ibid., v. 9 sig.).

59 *Commentariorum in Somnium Scipionis liber primus*, 3, 14-15.

tenido del sueño. Cuando cita algunos lugares de autores clásicos que contienen una «teoría del sueño», lo hace de un modo más bien parodístico (los objetos de comparación son un juez que sueña con la sala de audiencias y un perro que sueña con una liebre), sin embargo sigue inmediatamente la aplicación práctica: con la lectura antes de quedarse dormido, que produce el sueño posterior, se recoge un motivo ya apreciado entre los poetas medievales [60]. El mismo motivo sufre una considerable dilatación en el exordio al *Sueño de la Muerte* (págs. 234 a-235 a), que Quevedo ha trazado aludiendo a su prisión en el año 1621, según el modelo literario de la *Consolatio Philosophiae* de Boecio. En lugar de la aparición de la personificación de la filosofía (I, Pr. 1) introduce Quevedo la cita de la prosopopeya de la Naturaleza de *De rerum natura* de Lucrecio (III, v. 931-939), con la que tropieza el poeta al buscar en la lectura «lisonja de su melancolía». Ya por medio de esta cita se va orientando la escena, preparando el sueño siguiente hacia una meditación sobre la muerte y la pasajereidad, meditación que conmueve profundamente al poeta. Su *desengaño* alcanza un grado casi crítico [61]. Estalla en desesperadas quejas que son otra vez

[60] En Guillaume de Digulleville (*Le Pelerinage de vie humaine*, 1330-1355) el poeta lee el *Roman de la rose* antes de comenzar en sueños el peregrinaje de la vida. Chaucer incluso antepone a sus narraciones de sueños *The Book of the Duchesse* y *The Parliament of Fowles* una descripción detallada de sus lecturas nocturnas (en *The Book of the Duchesse* una *Metamorfosis* de Ovidio, en *The Parliament* el *Somnium Scipionis*). La *Divina Commedia*, que Quevedo menciona en la segunda versión impresa de su *Sueño* como *libro de Dante* en lugar del sermón del fin del mundo de San Hipólito (ambas versiones en *Clás. Cast.* 31, pág. 28 y nota), aparece también al final del *Desir a las syete virtudes* de Francisco Imperial (*Cancionero de Baena*, núm. 250, fecha hacia 1400): el poeta se despierta con el libro abierto sobre las rodillas.

[61] Las descripciones de crisis y estados depresivos del poeta tienen antecedentes en muchas visiones de sueños medievales. La descrip-

citas, ahora tomadas de memoria del *Libro de Job* [62]. Por medio de este procedimiento extraordinariamente literarizante se mantiene el texto igualmente alejado de lamentaciones demasiado personales como de los puros tópicos del *desengaño* [63].

El paso al sueño y a la visión se orienta de nuevo según la convención literaria del exordio del sueño: a la violenta conmoción anímica sigue agotamiento y, finalmente, el descanso «natural» (en Quevedo es un ligero sopor «más que natural»). Al quedarse dormidos los órganos de los sentidos quedan liberadas las potencias de la imaginación [64] para realizar operaciones superiores.

---

ción de Quevedo de su desmayo originado por su *desengaño* recuerda literalmente bastante al exordio del anónimo *Songe vert* de 1348 (ed. de L. Constans, *Romania* 33 [1904], págs. 490-539), en el que se describe la desesperación del poeta por la muerte de la amada, arrebatada por la peste. Cfr. sobre todo v. 116-129, 169-173, 214-218.

[62] La cita motiva la forma métrica de la queja, que de nuevo recuerda el prosimetrum de Boecio. La cita de Job, más larga (*Perezca el primero día...*), está sacada del romance parafraseante *Viéndose Job afligido...* (*Poesía original,* núm. 195), es decir, es una autocita de Quevedo, lo mismo que el soneto *¡Qué perezosos pies, qué entretenidos...*, por el que fue sustituido en 1631 (reproducido en *BAE* 23, pág. 333 b, *Clás. Cast* 31, págs. 199 sig., *Poesía original,* núm. 474).

[63] En Montaigne no aparece nunca nada semejante, ya que casi ninguna vez refiere encuentros personales con pasajes concretos de un texto. Una excepción es el siguiente pasaje: *Quand je r u m i n e c e* «rejicit, pascit, inhians, molli, fovet medullas, labefacta, pendet, percurrit», *et cette noble* «circunfusa», *mere du gentil* «infusus», *j'ay desdain de ces menues pointes et allusions verballes qui nasquirent depuis* (*Essais,* III, 5, ed. de A. Thibaudet y M. Rat, *Bibliothèque de la Pléiade,* París 1962, pág. 850), al que recuerda la introducción al *Sueño* de Quevedo (*r e p e t í a estos en la fantasía,* versión M; cfr. *BAE* 23, pág. 333 b). Montaigne describe, sin embargo, sólo el placer literario (los espaciamientos son míos).

[64] Cfr. la transición en la *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna: *Dunque quale homo, che da po le diuturne fatiche lasso* (...) *desiderava hogimai la naturale et opportuna quiete. Hora li ma-*

El Sueño del Infierno y *El mundo por de dentro*, a los que falta la ficción del sueño, están igualmente cerca de la visión medieval, como ya dijimos [65]. La introducción alegórica de *El mundo por de dentro* (*en la gran población del mundo, perdido ya, corría* [...], pág. 225 a) sigue aún de modo lejano al primer canto de la *Divina Commedia*, que se imitó con predilección en las *visiones* españolas del siglo XV [66], mientras que el *Infierno* se conforma con esta lapidaria y formularia advertencia:

> (...) por no tener cierta noticia de las cosas que justamente nos esconde Dios, v i, guiado del Ángel de mi guarda, l o q u e s e s i g u e, por particular providencia de Dios (...) (pág. 42).

La exposición previa al principio del *Triunfete de Amor* de Santillana es semejantemente escueta, sintácticamente incluso casi idéntica:

> Siguiendo el plaziente estilo
> a la dïesa Dïana,
> pasad[a] çerca dun filo,
> la ora meridïana,
> v i l o q u e p e r s o n a u m a n a
> t e n g o q u e j a m á s n o v ió

didi ochii uno pocho tra le rubente palpebre rachiusi, Sencia dimorare tra vita acerba et suave morte, Fue invasa et quella parte occupata da uno dolce somno oppressa, la quale cum la mente et cum gli amanti et pervigili spìriti non sta unita nè partecipe ad sì alte operatione. (Reproducido en Iacopo Sannazaro, *Opere*, ed. de E. Carrara, *Classici Italiani* 20, Turín 1952, pág. 273). Villon ha hecho una parodia del «dormirse los órganos de los sentidos» al final de su *Lais* (estr. 36-39), en la que utiliza la terminología psicológica escolástica.

[65] Cfr. más arriba, págs. 21 sig., 71 y 76.

[66] P. ej. en el *Infierno de enamorados* de Santillana, pero no sólo allí «lo smarrimento nella selva, o valle oscura dell'errore e del peccato» se convierte justamente en moda; cfr. Farinelli, *Dante in Ispagna*, págs. 39 y 159 sigs.

ni Valerio que escrivió
la grand estoria romana [67].

A la lapidaria frase introductora sigue, tanto en el *Triunfete de Amor* como en el *Infierno*, la descripción convencional de un paisaje primaveral. En la alegoría amorosa del Marqués de Santillana resulta bastante adecuada; al comienzo del descenso al infierno de Quevedo hace un efecto más bien inusitado.

Así pues, los *Sueños*, aunque no todos, se muestran en gran medida determinados por la tradición de la visión medieval tardía, no sólo en la estructura narrativa y en el tema marginal, sino también en el tópico del exordio. En la introducción al *Sueño de la Muerte* se llega así a una síntesis llena de colorido de elementos de distinta procedencia. En el resto se conforma el autor también a menudo con la adopción, casi idéntica o abocetadamente atenuada de motivos antiguos. Sin embargo, los sugestivos saltos en el tratamiento de la alegoría, la caracterización, a veces irónica, a veces humorística de la figura del poeta y la frivolidad de algunas agudezas muestran que el poeta no se enfrenta irreflexivamente a sus antecesores. Según esto se pueden clasificar los *Sueños* como narraciones de visiones en prosa, pero como narraciones de visiones que muestran una fuerte tendencia a la ruptura conceptista y a la parodia, y que han recogido numerosas sugerencias de otros géneros literarios.

[67] *Triunfete de Amor*, estr. 1 (*Canciones y decires*, ed. de V. García de Diego, *Clás. Cast.* 18, Madrid 1964, pág. 42).

III

LA SUSTANCIA SATÍRICA DE LOS *SUEÑOS*

Se suele esperar de un satírico que se encuentre en oposición con la sociedad en que vive, que condene los abusos existentes y que persiga también, en la medida de lo posible, el propósito de colaborar en la eliminación de los males por él constatados. Ambas cosas —la oposición contra el medio ambiente y el deseo de mejorarlo— se han puesto en duda en el caso de Quevedo. Fernando Lázaro Carreter, en su artículo «Originalidad del *Buscón*» [1], ha llegado a la conclusión de que, por lo menos en las obras tempranas de Quevedo, la sátira está motivada solamente por la ambición de gloria literaria y por «un deseo casi demoníaco de ostentar ingenio» [2]. También quita Lázaro validez al tan citado pesimismo de Quevedo en lo que respecta a las obras tempranas [3], negando en absoluto la existencia de un objetivo ético-didác-

---

[1] En: *Homenaje a Dámaso Alonso*, t. II, Madrid 1961, págs. 319-338.

[2] Pág. 322. Lázaro se apoya aquí en los prólogos de Quevedo al *Infierno* (*Carta a un amigo suyo*, pág. 40) y a *El mundo por de dentro* (pág. 224 a). Cfr. ibid. y notas 12 y 13.

[3] Pág. 322.

tico[4]. Según su punto de vista, el *Buscón* no contiene siquiera «el más pequeño rasguño de sátira o censura social», y la comicidad extraordinariamente efectiva del estilo descriptivo no tiene para él el sentido de sostener una crítica de la situación y de las instituciones sociales, sino el de ser una «burla por la burla misma (...) que no se dirije al objeto (...) sino que parte de él en busca del concepto»[5]. La sátira de Quevedo adolece, según esto, de un exceso de agudización conceptista y de una falta de *indignatio* satírica.

Sobre todo en este último punto de vista no es Lázaro el único que piensa así[6]. Sin embargo ha encontrado réplica en los últimos tiempos, sobre todo por parte de Franz Walter Müller que, en un artículo muy sugestivo[7], dirige sus ataques contra el formalismo de las interpretaciones de las sátiras de Quevedo aparecidas hasta la fecha, manteniendo la opinión de que los *Sueños* son «el ataque más fuerte contra todo el sistema político-social (...) que jamás se escribió en la decadencia de la monarquía española»[8]. Lázaro, cuyas

---

[4] Págs. 319 sigs. y 335.

[5] Págs. 331 y 337.

[6] «Quevedo ne distingue pas entre les vices et les ridicules (...)» (Ernest Mérimée, *Essai sur la vie et les œuvres de Francisco de Quevedo*, París 1886, pág. 166). Según Benito Sánchez Alonso el *efecto de comicidad* es el objetivo principal de la sátira de Quevedo (*Los satíricos latinos y la sátira de Quevedo*, en *Revista de Filología Española* 11 [1924], pág. 128). Vid. también Karl Vossler, *Einführung in die spanische Dichtung des goldenen Zeitalters* (Sechs Vorlesungen, Hamburg 1939, pág. 104): «(...) una caricatura arbitraria y febril tras de la que apenas se reconoce aún la pobre realidad (...). Su sátira no penetra en la conciencia moral».

[7] *Allegorie und Realismus in den Sueños von Quevedo*, en *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 202 (1966), páginas 321-346. Cfr. también Rothe, que en este punto está mucho más cerca de la postura de Lázaro, pero que, al contrario que él, no quiere negar el tan afirmado pesimismo de la obra fantástica de Quevedo (*Quevedo und Seneca*, pág. 30).

[8] Pág. 326.

observaciones se refieren fundamentalmente al *Buscón*, aunque, según él, también deben tener validez para los *Sueños*[9], comete de hecho el error de no confrontar el *ingenio* de Quevedo con ejemplos de una sátira contundente y al mismo tiempo productiva desde el punto de vista de la crítica social, sino de compararlo con una crítica de las circunstancias dadas que merece el título de «verdadera y solemne», y que «profundiza en el problema» en lugar de «banalizarlo», como Quevedo[10]. No sin motivo dice también «el más pequeño rasguño de sátira o censura social». El que los ejemplos de una tal censura, que Lázaro saca del *Guzmán de Alfarache* y de su continuación apócrifa de Sayavedra, tengan verdaderamente carácter satírico es casi tan dudoso como el que, según Lázaro, el *Buscón* pertenezca a la literatura satírica. La tesis diametralmente opuesta de Müller se basa a su vez predominantemente en *La hora de todos*, que Müller cuenta entre los *Sueños* sin el menor reparo. Muchos análisis tienen sólo validez para esta obra tardía, muy comprometida políticamente, y no para el temprano ciclo.

Sin embargo, no cabe duda de que los *Sueños* están dentro de una tradición parodístico satírica. Ficciones del mundo infernal y viajes al más allá han ofrecido a numerosos autores antes y después de Quevedo —desde Luciano hasta entrado el siglo XVIII— [11] fecundos puntos de partida para

9 Cfr. nota 2.

10 Pág. 330.

11 Sobre la influencia de Luciano en Erasmo y en toda la sátira dialogada del Humanismo, cfr., entre otros, Bataillon, *Érasme et l'Espagne*, págs. 685 sigs.; vid. también más abajo, págs. 117 sig. En el siglo XVIII habría que nombrar como ejemplo de la parodia tradicional del más allá los *Diálogos de los muertos* de Fontenelle y los *Sueños morales* y *La barca de Aqueronte* del imitador de Quevedo, Torres Villarroel, aunque en esta época el viaje al más allá perdió terreno paulatinamente frente al emparentado género literario del viaje satírico a países lejanos (*Gulliver's Travels*, la estancia de Can-

críticas de la época tanto como para moralizaciones satíricas. El escenario ultraterreno permite una selección abstrayente de la realidad que favorece el efecto satírico y que, al mismo tiempo, da a la crítica una resonancia que no tendría en un ambiente puramente terreno. Quevedo no desaprovechó en absoluto estas posibilidades [12], como ya pudimos observar (y como aún ha de mostrar el capítulo siguiente). La estructura fundamental de los *Sueños*, alineante-dialógica, se aprovecha sobre todo para fines satíricos y, en cambio, apenas para didácticos. También se encuentra en otros escritores satíricos de rango universal [13] una tendencia a una superagudización como la constatada por Lázaro. Ésta puede tener como consecuencia un gran socavamiento del género literario respecto al contenido. Sin embargo esto no tiene por qué ser necesariamente así, pues si la sátira q u i e r e ser efectiva, incluso le presta una eficacia especial la virtuosidad de su carácter literario de juego.

---

dide en Eldorado, el *Supplément au Voyage de Bougainville*), cuyo primer representante (la *Historia verdadera*) procede también de Luciano.

12 Esto se comprueba también cuando se comparan los *Sueños* con pasajes semejantes de las *Premáticas del tiempo* o del *Libro de todas las cosas*, por ejemplo.

13 Marcel Tetel ha mostrado recientemente en su *Étude sur le comique de Rabelais* (Florencia 1964) que también en Rabelais desemboca a veces un principio satírico en un fin en sí mismo: «(...) il (Rabelais) joue avec son sujet, par conséquent, la satire qui en résulte, ne peut être véhémente» (pág. 14). Tetel subraya que la sátira en el límite del fin en sí mismo produce también a menudo una impresión de extraordinaria mordacidad. Algo semejante se puede aplicar también a Quevedo; cfr. más abajo, págs. 139 y 223 sigs.

SÁTIRA DE TIPOS

Quien espere encontrar en los *Sueños* indicios de un intenso compromiso social o político del satírico Quevedo se sentirá ya confundido por la multiplicidad y heterogeneidad de los temas satíricos; de apenas uno se obtiene la impresión inmediata de que verdaderamente le preocupe al autor y también se manifiesta muy raramente una línea polémica unitaria (si acaso en *El mundo por de dentro*). Para la impresión general es decisiva, en primer lugar, la alineación de una cantidad lo más grande posible de tipos de oficios y de caracteres que ha de despertar la ilusión de un pasar fugaz de toda la humanidad. Por lo menos en dos de los cinco *Sueños* se ha formulado expresamente tal intención: en el *Juicio final* es juzgada la humanidad entera, proceso al que el poeta asiste desde el principio hasta el fin; en el *Infierno* recorre el poeta todo el infierno y ve a todos sus habitantes. En *El Alguacil* sólo se habla de algunos habitantes del infierno por los que el licenciado y el poeta se interesan casualmente; *El mundo por de dentro* ofrece, con todo, una sección representativa de la vida humana (*Yo te enseñaré el mundo como es*, pág. 225 b); el *Sueño de la Muerte* comienza con una revista de figuras típicas que se ponen en relación con la muerte en un sentido propio o figurado; después, en la visión de las *muertes*, hay reunida una serie de los más distintos tipos de oficios y de caracteres.

La representación de la «humanidad condenada», sobre todo en los primeros *Sueños*, no es solamente una herencia de la literatura cristiana de visiones, sino que se encuentra ya iniciada en Luciano, como Margherita Morreale ha des-

tacado [14]. La división de la humanidad pecadora en tipos profesionales corresponde a una tradición medieval tardía. La sátira *de oficios y estados* («Ständesatire»), de origen popular [15], obtuvo una forma literaria sobre todo en las danzas de la muerte y en los misterios y llegó a un primer florecimiento en el siglo XV [16]. Ya del título se desprende que Quevedo consideraba esta faceta de sus *Sueños* como algo de especial importancia: *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo* [17].

---

[14] *Luciano y Quevedo*. La humanidad condenada (*Revista de Literatura* 8 [1955], págs. 213-227). La aplicación del término «humanidad condenada» a los habitantes del reino infernal de Luciano no aparece específicamente justificada por la autora, sin embargo alude a la semejanza relativamente grande entre las representaciones del mundo ultraterreno clásicas y cristianas (pág. 222). De hecho aparecen a veces en Luciano castigos infernales, sobre todo en la Νεκυομαντεία que sirvió de modelo a la representación (semicristiana-semipagana) del infierno en el *Crotalón* (*Orígenes de la novela*, t. II, págs. 209 sigs.). En los *Diálogos de los muertos* el castigo de los que no han vivido de acuerdo con la doctrina estoica se reduce casi siempre a que se acuerdan con dolor de los bienes terrenales.

[15] En la colección de anécdotas y máximas populares que publicó Melchor de Santa Cruz en 1574 bajo el título *Floresta española de apotegmas y sentencias* y que tuvo una enorme influencia en la literatura coetánea y posterior (cfr. Menéndez Pelayo, Introducción a *Orígenes de la novela*, t. II, págs. LXIV sigs.), cuatro de los diez capítulos (después fueron doce) se han subdividido según tipos profesionales.

[16] Cfr., p. ej., Hellmut Rosenfeld, *Die Entwicklung der Ständesatire im ausgehenden Mittelalter*, en *Zeitschrift für deutsche Philologie* 71 (1952), págs. 196-207.

[17] De modo muy semejante suena el *Incipit* del *Roman de Miserere* de Renclus de Moiliens en un manuscrito del siglo XIV: *Chi commance li Renclus de Molien de bons examples de moralitez seur tous estas de tout le siecle...* (cfr. *Li Romans de Carité et Miserere du Renclus de Moiliens*, ed. por A.-G. Van Hamel, París 1885, pág. XVIII). Quevedo añadió, sobre todo el matiz —muy esencial— del desengaño

Si se toma el testimonio español más antiguo de esta forma literaria, la *Dança general de la Muerte*, escrita hacia 1450, se da uno cuenta de que casi la mitad de los 33 tipos, que aparecen en ella, aparecen también en los *Sueños*: papa, rey, arzobispo, obispo, caballero, mercader, abogado, canónigo, médico, usurero, cura, fraile mendicante, eremita, contador (en Quevedo *despensero*), sacristán. Esto no significa aún demasiado, pues Quevedo trata a una gran parte de estos tipos, los que resultan poco productivos para él, de un modo totalmente abocetado, mientras que para los retratados más extensamente, p. ej. los médicos y los letrados, se orienta según otros modelos. El parentesco se hace más claro con los veinticuatro tipos laicos que se añadieron en la nueva versión de la danza de la muerte de hacia 1520 [18]. De éstos aparecen también en los *Sueños* el cirujano, el juez, el escribano, el procurador, el platero, el tabernero, el mesonero, el zapatero y el carnicero. Naturalmente, la composición de los *Sueños* es mucho más matizada y variada que la monótona serie de escenas de igual longitud, ordenadas jerárquicamente, de las danzas de la muerte.

De modo más llamativo que con la *Dança de la Muerte* coinciden los *Sueños* temáticamente con un descendiente de esta literatura, ampliado hasta ser una obra de teatro completa, las *Cortes de la Muerte* de Miguel de Caravajal y Luis Hurtado de Toledo (1557) [19]. Sólo d o s de los tipos «profesionales» que comparecen ante el tribunal de la muerte no surgen en los *Sueños*: el tipo del cacique, demasiado rebuscado, y el pastor, una figura cuyas múltiples asociaciones

(*descubridoras*) a la fórmula evidentemente usual desde los principios de la sátira de oficios.

[18] Reproducida por José Amador de los Ríos, *Historia de la literatura española*, t. VII, págs. 507-540.

[19] Reproducida en *BAE* XXXV, págs. 3-41.

literarias iban en una dirección que no podía interesar al satírico Quevedo. En la concepción, la figura del labrador pobre es casi idéntica al *pobre* de Quevedo, una de las pocas figuras de los *Sueños* vistas de un modo totalmente positivo (y, por tanto, poco perfiladas). También esto —el que solamente los representantes de los estamentos sociales más bajos respondan al ideal cristiano de la virtud— pertenece a la convención de las danzas de la muerte [20], que aún sigue influyendo en *El gran teatro del mundo* de Calderón.

Los tipos profesionales de Caravajal están retratados de modo más detallado y agresivo que sus correspondientes en las danzas de la muerte. Junto a éstas tiene Caravajal un modelo humanista: el que Erasmo y su escuela favorecieran una «littérature de vérité» [21] había producido en el ámbito de la poesía satírico-didáctica un realismo, ciertamente modesto, limitado por la tendencia didáctica. Ya en el mismo Erasmo —en los *Colloquia familiaria*— se vincula la descripción de la vida burguesa cotidiana con elementos de la sátira de oficios [22]. Erasmo encontró especialmente en España muchos imitadores, entre los que se cuenta Caravajal. El más importante de ellos fue Alfonso de Valdés. En su *Diálogo de Mercurio y Carón* el motivo lucianesco de embarcar a las almas [23], que ya había aprovechado Erasmo en su coloquio *Charon*, constituye el punto de partida de una forma profundizada intelectualmente de la sátira de ofi-

---

20 Cfr. Stephan Cosacchi, *Makabertanz*, Meisenheim am Glan 1965, pág. 626.

21 Cfr. Bataillon, *Erasme et l'Espagne*, págs. 663 sigs.

22 El *Encomium Moriae* representa en cambio la versión humanística de un panorama social de estructura aún medieval.

23 Como también en las aún más fuertemente medievales *Barcas* de Gil Vicente, cuya influencia erasmita es discutida: cfr. Bataillon, págs. 653 sig.

cios medieval, añadiéndose al mismo tiempo discusiones detalladas de acontecimientos políticos de la época. Las historias de las vidas de las almas están claramente inspiradas en los *Colloquia familiaria*, en lo que se refiere a los pensamientos básicos y a la inclusión de una cotidianeidad ejemplar. La esquemática disposición general recuerda aún lejanamente a las danzas de la muerte. También Cervantes, al que no se irá a clasificar como imitador, se inspiró a veces en Erasmo. En su *Coloquio de los perros*, la versión de Luciano y la de Erasmo de la sátira dialogada —a las que, como ya señalamos, no les es ajeno el elemento de la sátira de oficios— se unen a rasgos característicos de la novela picaresca para dar lugar a una original y nueva creación literaria [24].

Quevedo es el heredero de toda esta tradición. Sin embargo es notable en qué gran medida vuelve a destacarse, precisamente en la sátira de tipos, el elemento bajomedieval en comparación con los satíricos humanistas. Algunos de sus tipos parece como si se hubieran quedado totalmente en este estadio del retrato sumario. Si, p. ej., se comparan las palabras con que la muerte, en la danza de la muerte de 1520, hace presente al sastre sus pecados y le invita a acompañarla:

> Amigo escogido xastre, official,
> si tú todos esos paños cortaste,
> has de dar cuenta de todo lo al,
> de quanto has robado é cierto hurtaste.
> Y de verdad mentira cierto tornaste
> con tu plática é falsas razones,
> hurtando de quinze los cinco girones
> del sayo brocado, que cierto tomaste [25].

[24] Cfr. Bataillon, pág. 822.

[25] Estrofa 100 (Amador de los Ríos, *Historia*, t. VII, pág. 531).

se encuentran en forma igualmente agresiva, aunque menos agudizada, los mismos reproches que Quevedo suele repetir incansablemente: que los sastres roban (del paño que los clientes llevan; sin embargo Quevedo no menciona esto expresamente, ya que, según parece, lo puede suponer como un hecho por todos conocido) y que mienten (cuando se les interpela al respecto). En los *Sueños* se dice, más ingeniosamente, que los salteadores «eran a su modo sastres silvestres y monteses, como gatos del campo» (*Juicio final*, pág. 192 a) y que los sastres fomentan su condenación con *cada punto* (y también «siempre y en todas partes», *Infierno*, pág. 77). En el *Sueño de la Muerte* el incansable Vargas trata de aclarar la cuestión de *cuál fue primero, la mentira o el sastre* (pág. 252 b). Además, a Quevedo le gusta dotar a los sastres de pelo rojizo y descuidado (*rubio, de mal pelo, Infierno*, pág. 49; *pelo de limpiadera, erizado, bermejizo y pecoso, Muerte*, pág. 245 b) y de una delgadez proverbial (*era gente más enjuta, Infierno*, pág. 77), que, a su vez, da lugar a que los demonios utilicen a los sastres como leña (*Infierno*, pág. 49), pero sólo en haces. Por lo demás, se niegan a ocuparse de ellos, si no disponen por lo menos de quinientos al mismo tiempo (*Alguacil*, pág. 199 b; cfr. *Infierno*, pág. 48). Con esto quedan agotadas las posibilidades de variación del tipo, que no ha ganado esencialmente en sustancia frente al citado pasaje de la danza de la muerte. La originalidad de Quevedo reside en este caso solamente en la concentración y abreviación y en las asociaciones de ideas inesperadas y graciosas que éstas posibilitan.

El más antiguo entre los tipos satíricos profesionales de Quevedo es, por su procedencia, el del soldado fanfarrón, que se remonta al *miles gloriosus* de Plauto, pero que parece haber sido transmitido por la literatura española de entremeses del siglo XVI, en la que estaba extraordinaria-

mente extendido (lo mismo que el *capitano* de la comedia italiana del Renacimiento)[26]. El grupo de los funcionarios de la justicia ladrones y sobornables (alguaciles, corchetes, escribanos), que constituyen la parte más pintoresca de la sátira de Quevedo contra la justicia, está ricamente representado en los entremeses, pero también en la novela picaresca y en las jácaras. Como en la literatura picaresca, la justicia está vista por lo general en la característica perspectiva «desde abajo»[27]. El casamentero que pinta todo de color de rosa sin escrúpulo alguno, frecuente como tipo tanto en la anécdota popular como en la comedia y en el entremés[28], aparece en la sátira de Quevedo por primera vez, después de haber escrito su colega Gabriel de Barrionuevo el divertido entremés *Triunfo de los coches*, que obtuvo un gran éxito[29]. Tipos menos populares y más modernos, como el del

[26] Cfr. el estudio preliminar de Cotarelo y Mori a su edición de los *Entremeses*, *NBAE* XVII, pág. LXVI a/b y también más abajo en el presente estudio, pág. 210, nota 274.

[27] Un escribano que falsifica protocolos se encuentra ya en la *Danza de la muerte* de 1520 (pág. 529); cfr. también el *Lazarillo de Tormes*, *Clás. Cast.* 25, págs. 196 sigs. El alguacil bebedor y sobornable aparece por primera vez en Diego Sánchez de Badajoz (*Farsa de la hechicera*, *Farsa de la venta*), según Helmut Heidenreich (*Figuren und Komik in den spanischen «Entremeses» des goldenen Zeitalters*, Munich 1962, pág. 140). El retrato clásico del alguacil lo trazó más tarde Cervantes en *El coloquio de los perros*. Una «inflación» general de los representantes de la justicia comenzó en la literatura del entremés hacia 1600 (Heidenreich, págs. 132 sig.).

[28] Cfr. p. ej. la figura de Rodrigo en la *Comedia Armelina* de Lope de Rueda. En los dos casamenteros judíos que aparecen en la *Inés Pereira* de Gil Vicente está más acentuado el rasgo del excesivo celo.

[29] Barrionuevo fue uno de los poetas que acompañaron a Osuna en 1610 a Italia. Quevedo bien pudo haberle encontrado allí (sobre estos datos cfr. Cotarelo y Mori, pág. LXIX b y nota 2). El entremés apareció impreso en 1617. Casamenteros aparecen en el *Sueño de la Muerte* de 1621/22 (pág. 239 b), en el *Discurso de todos los diablos* (Apéndice de 1631, cfr. pág. 273 b, nota 1) y en *La hora de todos* VIII (pág. 293 a/b).

librero que vende en su tienda traducciones de autores clásicos (*Infierno*, págs. 49 sigs.) aparecen esporádicamente en los *Sueños*. Las figuras del amante tacaño (Caballero de la Tenaza) y del parásito y estafador (caballero de industria), que ya no pertenecen a la sátira de oficios propiamente dicha, son creaciones un poco más originales, delineadas con gran virtuosismo.

La sátira de Quevedo contra las mujeres se nutre de una tradición extraordinariamente rica y antigua, enlazando en algunos aspectos directamente con Juvenal y Marcial [30], pero estando también en deuda con los modelos medievales. Incluso en la literatura de visiones era usual la sátira contra las mujeres, ya desde el siglo XIV, desde el *Corbaccio* de Boccaccio y el *Somni* de Bernat Metge [31]. En Quevedo, como también sucede ya en alguno de sus predecesores españoles, como Cristóbal de Castillejo, aparece fuertemente tipificada. Sin embargo, en la polémica contra la vieja, la dueña, la viuda alegre se pueden entrever algunos matices personales. Del mismo modo, parece que los habladores y tipos semejantes deben su aparición en la sátira de Quevedo en primera línea a una fuerte aversión del autor [32], si bien es verdad que él no ha inventado el tipo, como lo testimonia el entremés atribuido a Cervantes, *Los habladores* [33].

En conjunto se confirma de nuevo que a Quevedo no le interesaba la originalidad —por lo menos la de contenido—

---

30 Cfr. Sánchez Alonso, *Los satíricos latinos*, sobre todo (acerca de la sátira contra las mujeres), págs. 113 sigs. y Mas, *La Caricature*, págs. 199 sigs.

31 Sobre la influencia del *Corbaccio* en la literatura española y catalana cfr. Farinelli, *Italia e Spagna*, t. I, págs. 264 sigs.; sobre los *Somni* de Bernat Metge, págs. 272 sigs.

32 Cfr. más abajo, pág. 207.

33 Miguel de Cervantes Saavedra, *Obras completas*, ed. de A. Valbuena Prat, Madrid, 13.ª ed. 1964, págs. 1.728 sigs.

al elegir y delinear sus tipos profesionales. La tipificación es a menudo más fuerte que en las sátiras del siglo XVI. En este aspecto parece como si Quevedo retrocediera hasta los modelos más rudimentarios de la Baja Edad Media. Sin embargo, se puede mostrar que algunas de las figuras de tipos de los *Sueños* han sacado algún provecho del enriquecimiento de la sustancia satírica llevado a cabo por Erasmo y sus continuadores.

MÉDICOS Y BOTICARIOS

Como el sastre, el alguacil, la vieja, la dueña y el cornudo, es el médico uno de los tipos contra los que más frecuentemente ha polemizado Quevedo, es una de las «bêtes noires» (Mas) de su sátira[34]. Los caracteres típicos del médico se encuentran casi totalmente desarrollados en los antecesores de Quevedo. Sus atributos profesionales, mula, anillo y guantes (la mula es el más importante)[35] son ya legendarios, según el testimonio del *Guzmán de Alfarache*[36]; Galeno

[34] A menudo se ha subrayado que Quevedo no retrocede ante repeticiones —también autorrepeticiones— y que algunos de sus temas llegan a convertirse en una verdadera «obsesión»; cfr. p. ej. Asensio, *Itinerario*, págs. 223 y 225, y Carilla, *Quevedo*, págs. 151 y 167.

[35] *Oficio docto, que su ciencia consiste en la mula.* (*Libro de todas las cosas, Prosa*, pág. 108 a). Además se mencionan también en este lugar: el amplio abrigo y (sólo en verano) el sombrero de tafetán. La barba es uno de los atributos tópicos que los médicos comparten con los letrados: *Y, sobre todo, advierte que traigas grande barba, porque no se usan médicos lampiños* (ibid.; cfr. también *Muerte*, página 235 b, pág. 236 a). De modo semejante se lee aún en Molière: (...) *et la barbe fait plus de la moitié d'un médecin.* (*Le Malade imaginaire* III, 14, *Œuvres*, ed. de Despois/Mesnard [*Les Grands Ecrivains de la France*], París, 2.ª ed., 1925, t. IX, pág. 435).

[36] II, 3, cap. VI (ed. de S. Gili y Gaya, *Clás. Cast.* 114, Madrid 1956, pág. 88).

y Avicena (el último ya en la *Danza de la Muerte* de 1450)[37] se citan habitualmente como sus autoridades; su diagnóstico se basa, según testimonio unánime de los satíricos del siglo XVI, sólo en la toma del pulso y en un análisis más o menos competente de la orina[38]; su terapéutica se limita a purgar, sangrar y, en todo caso, aplicar ventosas[39]. Quevedo no ha añadido prácticamente nada a esto, contentándose a menudo con un bosquejo esquemático del tipo. Sin embargo, el fantasmal desfile de los médicos en *El sueño de la Muerte* (pág. 235 a/b) muestra cómo también a partir de elementos singulares estereotipados puede surgir una descripción impresionante y sugestiva: las mulas con sus gualdrapas negras parecen *tumbas con orejas*, los objetos desagradables con que están continuamente en contacto han «desteñido» la mirada de los médicos (*la vista asquerosa, de puro pasar los ojos por los orinales y servicios*), las bocas son tan *emboscadas en barbas, que apenas se las hallara un braco*, los guantes *doblados* y los pacientes también, pero esto en el sentido de «doblar a muerto», la sortija tiene una piedra tan grande que *pronostica ... la losa* al enfermo. Todo lo que la tradición atribuye a los médicos en cuanto a métodos, costumbres y propiedades características se incluye —en parte por medio de metáforas, en parte por medio de juegos de palabras— en la descripción del aspecto exterior. En las macabras asociaciones de la «tumba» (*tumba, losa*), que se repiten una y otra vez, se distingue otro motivo tópico: la opinión, extraordinariamente extendida en los siglos XVI y XVII, de que la actividad de los médicos tiene sólo como

[37] *BAE* LVII, pág. 383 a; cfr. también Caravajal, *BAE* XXXV, pág. 23 c.

[38] Sobre esto cfr. p. ej. Caravajal, ibid.; Torquemada, *Colloquios satíricos*, en *Orígenes de la novela*, t. II, págs. 507 b-508 a.

[39] Caravajal, ibid.; Torquemada, pág. 509 b.

finalidad el enviar a los pacientes al otro mundo, impunemente y sin rodeos. Ya en las *Cortes* de Caravajal dice la muerte de los médicos:

> Y ellos matan más que yo [40];

y el licenciado Vidriera de Cervantes afirma que todos los oficios pueden ocasionar algún daño

> (...) pero quitarnos la vida sin quedar sujetos al temor del castigo, ninguno: sólo los médicos nos pueden matar y nos matan sin temor y a pie quedo (...) [41].

Otros autores se expresan con más precauciones (*y por ello algunas o muchas veces mata al enfermo*, Alemán) [42] o buscan la causa del mal y la encuentran en la ignorancia y en la poca experiencia de muchos médicos, como el erasmista Antonio de Torquemada en su segundo *Colloquio satírico*, un diálogo, más didáctico que satírico, que proporciona una información bastante exacta sobre el estado de la práctica de la medicina en el siglo XVI [43]. Posiblemente conociera Quevedo el *Colloquio* de Torquemada, sin embargo se apoya exclusivamente en la primera versión, de mayor efecto satírico, e incluso en atribuir francamente

---

[40] Ibid.

[41] *Novelas ejemplares*, t. II, pág. 56. Las *Novelas ejemplares* no aparecieron impresas hasta 1614; Ludwig Pfandl (*Geschichte der spanischen Nationalliteratur in ihrer Blütezeit*, Freiburg 1929, pág. 338) supone sin embargo que Quevedo ya las había leído anteriormente en manuscrito. Las numerosas coincidencias, sobre todo entre *El licenciado Vidriera* y las sátiras de Quevedo, hacen verosímil una influencia que, sin embargo, no se puede probar, ya que se trata de motivos tradicionales.

[42] *Guzmán de Alfarache*, I, 2, cap. IV (*Clás. Cast.* 83, págs. 53 sig.).

[43] *Orígenes de la novela*, t. II, págs. 500 sigs.; cfr. también *Guzmán de Alfarache*, pág. 54.

el resultado «generalmente mortal» de la intervención médica a una intención criminal. Lo que Caravajal y Cervantes, de forma menos decidida, habían expresado una vez, es repetido y variado ininterrumpidamente por Quevedo. A menudo desemboca la sátira exclusivamente en una equiparación del curar con el oficio del verdugo [44] o con los hechos de héroes bélicos especialmente eficaces, que hieren tan certeramente a sus enemigos que no les queda tiempo para confesarse y recibir la absolución:

> No se le ha muerto ninguno
> de los que cura hasta hoy,
> porque antes de que se mueran
> los mata sin confesión [45].

En el *Infierno* se llama a los médicos, de forma más aguda, *ponzoñas graduadas* (pág. 43), ya que, en primer lugar, «estudian para tósigos» y obtienen un «grado» universitario por ello y, en segundo, actúan tan mortalmente como si fuesen venenos.

Según esto, Quevedo no necesita en absoluto acusar a los médicos de incompetencia profesional, puesto que ya la presupone. Sólo una vez, en el *Libro de todas las cosas*, explica más exactamente qué condiciones previas hay que reunir para actuar como médico famoso (evidentemente sin causar por ello muchas más desgracias que los demás): en cualquier caso, el estudio no es necesario, siendo en cambio muy preciso un aspecto exterior convincente, un gesto importancioso y una gran prisa por la calle, para aparentar un exceso de trabajo [46]. Aparte de esto, Quevedo no se detiene en el detalle, ni da tampoco importancia alguna a una discusión

[44] Por ejemplo, *La hora de todos*, I, pág. 291 b.
[45] *Pues me hacéis casamentero...* (*Poesía original*, núm. 797).
[46] *Prosa*, pág. 108 a.

objetiva sobre la eficacia de determinadas prácticas de la medicina de su época. Mientras que Torquemada, por ejemplo, discute ampliamente cuándo resulta adecuado para el diagnóstico un análisis de orina y cuándo no [47], utiliza Quevedo los orinales sólo como pretexto, repetido una y otra vez, para chistes difamatorios [48], en los que se detiene, complaciéndose en lo desagradable del objeto.

Más marginalmente suele Quevedo reprochar a los médicos su codicia: alargan intencionadamente las enfermedades para que así les produzcan más [49]. En *El Sueño de la Muerte* se dice hiperbólicamente que los médicos se ocupan de

> (...) que los buenos sean malos y que los malos no sean buenos jamás (pág. 235 b).

El juego de palabras *bueno* y *malo*, en el sentido de sano y enfermo, da lugar a que se declare a los médicos demonios, cuya ocupación fundamental, como es sabido, consiste en empeorar a los buenos y evitar que los malos se reformen: un nuevo punto de partida, si bien puramente verbal, para la deformación demonizante del tipo [50]. Evidentemente no pretende Quevedo una crítica fundamentada de la ética profesional, que es lo que realmente debería constituir la sustancia de la sátira contra los médicos.

---

47 Págs. 507 b-508 a.

48 P. ej. *Muerte*, pág. 236 a.

49 (...) *está estirando las enfermedades para que den de sí y se alarguen* (...) (*El mundo por de dentro*, pág. 232 b). De modo semejante se da ya en *Guzmán de Alfarache*: *Si no le pagas, deja la cura; si le pagas, la dilata* (...) (pág. 53).

50 En correspondencia la botica se convierte en «purgatorio» por medio de un juego de palabras que se basa en el método de las purgas, aplicado demasiado indistintamente (también según la opinión de Molière, expresada, p. ej., en *Le Malade imaginaire*).

Hasta qué punto dominan los atributos del tipo en la idea que de él tiene Quevedo, incluso donde realmente están fuera de lugar, lo muestra un soneto burlesco en el que el médico prescribe al poeta enfermo régimen y una estricta abstinencia de todo tipo (*la hembra ni por sueños ni pintada*) y cosecha maldiciones porque quiere desterrar un mal a costa de mil males y todavía pide dinero por ello [51]. Aunque la crítica se dirige en este caso más bien contra la incomprensión del enfermo, su bien intencionado consejero está provisto, de acuerdo con la tradición, de sortija, mula y las demás alusiones macabras (*La losa en sortijón pronosticada* (...), *La mula, en el zaguán, tumba enfrenada*); además, cuando no prescribe purgas ni ventosas, por lo menos el efecto desagradable de sus palabras se compara con el de estos métodos terapéuticos favoritos (*la habla entre ventosas y entre ayuda*).

El boticario aparece a menudo junto con el médico [52], dedicándosele también reproches sumarios como a éste. También él, según se dice, es culpable de la muerte de muchos enfermos (el boticario del *Juicio final* «había hecho liga con una peste y destruido dos lugares», pág. 194 b) y «proporciona al médico las armas mortales», un motivo que ha tomado Quevedo del *Guzmán de Alfarache*:

> (...) espátulas son espadas en su lengua, píldoras son balas; clísteres y melecinas, cañones; y así se llaman cañón de melecina [53].

---

[51] *La losa en sortijón pronosticada...* (*Poesía original*, núm. 553).

[52] Torquemada, Alemán y Cervantes (pasajes citados). En Quevedo en el *Juicio final* y en *El Sueño de la Muerte*.

[53] Citado según *BAE* XXIII, pág. 334 b. Acerca de este motivo cfr. también *Juicio final*, *Prosa*, pág. 194 b.

(...) con que matan los hombres, haciendo de sus botes y redomas escopetas, y de las píldoras, pelotas o balas de artillería [54].

El aspecto exterior de los boticarios está menos fijado que el de los médicos. Alemán les da el tablero de ajedrez como atributo típico [55], que Quevedo, en cambio, traspasa a los barberos [56]. Al hacer su entrada, en *El Sueño de la Muerte*, llevan los boticarios espátulas, jeringas, sondas y emplastos como distintivos de su oficio (pág. 235 b).

Contra lo acostumbrado se dan a conocer muchos detalles concretos de las prácticas profesionales de los boticarios. Parece que Quevedo se apoyó en este caso más fuertemente en la sátira humanista, pues encontramos una serie de paralelos con el segundo *Colloquio satírico* de Torquemada y, en parte, también con los pasajes citados del *Licenciado Vidriera* y del *Guzmán de Alfarache* (que quizá estén influenciados por Torquemada). Estos paralelos son de tipo muy especial y hacen pensar, por tanto, en una dependencia mediata o inmediata, aunque tampoco se puede excluir la posibilidad de una vuelta a tradiciones populares más antiguas. Así, la acusación formulada y ampliamente documentada por Torquemada [57] de que los boticarios mezclan en las medicinas ingredientes inadecuados cuando no tienen los ade-

---

[54] *Guzmán de Alfarache*, *Clás. Cast.* 83, pág. 53.

[55] *Clás. Cast.* 114, pág. 88.

[56] Cfr. *Infierno*, pág. 64. Además hay que añadir la guitarra (ibid. y en *El Sueño de la Muerte*, pág. 236 b), con la que los cantarines barberos acompañan sus chaconas y folías. Como los barberos son los encargados de las sangrías se les menciona a veces junto a los médicos y boticarios.

[57] *Orígenes de la novela*, t. II, pág. 503 a/b. La prolijidad bien podría ser un indicio de que los argumentos de Torquemada no formaban parte aún en el siglo XVI del acervo satírico popular.

cuados a mano, se repite tanto en el *Guzmán de Alfarache*[58] como en *El licenciado Vidriera*[59], con anterioridad a su reaparición en el *Infierno* (pág. 63) de Quevedo. En Cervantes se da un ejemplo bastante drástico: cuando el boticario no tiene aceite echa mano del de la lámpara. Quevedo dice primero, menos duramente, que *dan por aceite de matiolo aceite de ballena*. Pero los ingredientes «inintencionados» son peores: agua sucia, moscas, arañas e incluso alacranes y sapos.

La siguiente acusación, que se toma del diálogo de Torquemada, es que los boticarios venden medicinas viejas que han perdido su eficacia hace mucho tiempo. En Cervantes y Alemán no se encuentra nada de esto[60]. Quevedo, que dice algo semejante, probablemente haya tomado en este caso el motivo directamente de Torquemada. Pero mientras éste explica detalladamente que el efecto de la medicina disminuye pasado un cierto tiempo y que los codiciosos boticarios cambian la etiqueta antes de la venta[61], faltan tales informaciones en Quevedo, y el mismo hecho que se sostiene toma formas tan extremas que pierde toda verosimilitud: los medicamentos están ya *caducando* al venderse y la pomada está cubierta de telarañas (*Muerte*, pág. 235 b). La codicia es también en Quevedo el motivo dominante de los boticarios, motivo que reaparece aquí en grotesca vestidura hiperbólica: la *erre* (*recipe*) de las recetas se asocia con el «recibir», no sólo de la medicina, sino también del dinero.

---

[58] *Clás. Cast.* 83, págs. 53 sig.

[59] *Novelas ejemplares*, t. II, pág. 55.

[60] En cambio el licenciado Vidriera coincide casi literalmente con el Dionisio de Torquemada al subrayar que un defecto técnico en la medicina ocasiona daños incomparablemente mayores que en cualquier otra profesión: *no hay gente más dañosa a la república que ellos* (pág. 56); *el daño ni perjuicio que hacen en la república* (Torquemada, pág. 505 a/b).

[61] Pág. 503 a.

Recibe dice también la mala madre a su hija (que ha de sangrar a su amante) y la codicia al ministro corrupto (*Muerte*, págs. 235 b-236 a). Además, los boticarios *son los verdaderos alquimistas*, pues transforman la suciedad en oro (*Infierno*, pág. 63).

Por el contrario, Quevedo no acusa nunca a los boticarios de ignorancia. Mientras que Torquemada censuraba que muchos de ellos no entendían los nombres latinos de los medicamentos [62], califica Quevedo tales denominaciones de pérfidas maniobras engañosas: los enfermos no deben notar que tras ellas se ocultan verduras y hierbas completamente vulgares (*Muerte*, pág. 236 a). La acusación se convierte muy pronto en mera caricatura: los nombres le parecen al poeta *invocaciones de demonios*, las hierbas y demás ingredientes de las medicinas, porquería y podredumbre, ante las que las mismas enfermedades sienten asco y emprenden la huida (lo que, en último término, sería un resultado positivo, de modo que el efecto satírico se vuelve aquí contra sí mismo). A veces, pues, la representación de este tipo visto de modo bastante concreto se aleja también de la realidad.

EL FALSO NOBLE

Los verdaderos nobles desempeñan en los *Sueños* un papel poco importante. En *El Juicio final* aparece un caballero en traje de la época, cuyo cuello es tan grande que casi desaparece la cabeza dentro de él. Con reverencias, *grandes cortesías* y muchos *a fe de caballero* esparcidos a intervalos determinados, muestra ante el Supremo

[62] Pág. 502 b; y algunos médicos tampoco, pág. 507 b. Un caso paralelo en *El licenciado Vidriera*, pág. 57.

Tribunal un comportamiento conforme a su categoría social en un momento inadecuado. No se realiza su deseo de ir al cielo y, al saberlo, su única preocupación es que los demonios le puedan arrugar el cuello (pág. 195 a). Una variante más floja de este conseguido boceto de retrato se encuentra en el *Infierno* (pág. 55, págs. 57 sig.). Además aparece aquí un hidalgo que lee a los demonios su árbol genealógico, con gran diversión por parte de éstos, y que no comprende cómo puede haber ido al infierno a pesar de tener los antepasados que tiene.

Más que el orgullo de clase y la vanidad es la falsa nobleza un motivo favorito de Quevedo. En numerosos chistes se hace burla de los que sin derecho se ponen un título nobiliario; se dice que el *don* se parece al pecado original en que sólo Cristo y la Virgen María están libres de él, incluso el aire se ha puesto un *don* (en la palabra *donaire*)[63]. La falsa nobleza inspira también una de las caricaturas de mayor virtuosismo de Quevedo, la del *caballero de industria*, el pseudonoble, estafador y parásito, que es una de las cosas más conseguidas del *Buscón* (págs. 148 sigs.), y que vuelve a aparecer en la figura del Don Diego de Noche en *El Sueño de la Muerte*. En el *Buscón* toca Quevedo todos los registros de la descripción caricaturesca. El retrato y la acción novelesca están estrechamente entretejidos. Camino de Madrid encuentra el héroe a Don Toribio, al que al principio tiene por un caballero auténtico. Sin embargo pronto le llaman la atención ciertos defectos en la vestimenta de su compañero. En un largo discurso es informado de lo que realmente se trata y de la existencia de toda una comunidad («or-

[63] *Prenáticas del tiempo*, pág. 98 a. Otros «concetti» sobre la palabra «don» nos ofrecen las letrillas *Yo me soy el rey Palomo... (Poesía original*, núm. 653) y *Oyente, si tú me ayudas...* (núm. 663), así como *El Sueño de la Muerte*, pág. 238 a.

den») de falsos caballeros. Pablos se decide a entrar también en esta comunidad y, una vez que han llegado a la corte, su mentor le presenta a sus compañeros y le informa de todos los aspectos de su nuevo género de vida. Pablos muestra ser un alumno aprovechado al conseguir que un antiguo conocido le invite a comer y al impresionar a dos damas con un paje que espera a su señor y que él hace pasar por suyo propio. Pero antes de poder recoger los frutos de sus recientemente adquiridas habilidades sobreviene la catástrofe: toda la comunidad, incluido Pablos, va a dar en la cárcel.

El tema del episodio —el trabajoso mantenimiento de apariencias nobiliarias— lo debe Quevedo, según parece, también a la sátira humanista. Se dan algunos paralelos sorprendentes con el coloquio de Erasmo *Ementita nobilitas*[64]. Por ejemplo, Don Toribio y sus compañeros suelen mencionar en sus conversaciones a duques y condes, como si fueran sus amigos y parientes, sobre todo cuando éstos están muertos o de viaje (pág. 160); exactamente lo mismo aconseja el Nestorius del coloquio a su amigo Harpalus, sediento de nobleza[65]. Tanto en Erasmo como en Quevedo surge el problema de cómo ha de componérselas el falso noble con sus numerosos acreedores. Las posibilidades económicas son, sin embargo, muy diferentes: a Harpalus le acaban de pagar la herencia paterna, por lo que Nestorius le puede aconsejar que sea descontentadizo al elegir sus prestamistas y que sólo pida dinero a los ricos, que se preocupan menos por recuperarlo, que, de vez en cuando, devuelva algo para elevar su crédito y que lleve siempre una

---

[64] Erasmo, *Colloquia familiaria*, en *Opera omnia*, Leiden 1703, t. I, columna 834 sigs.

[65] *Si quis ex Hispania veniat hospes, roga* (...) *quid agat affinis tuus Comes a Nassauen, quid ceteri congerrones tui* (columna 834 sig.).

gran bolsa llena de monedas de cobre y dos de oro a mano[66]. También Pablos, más potente económicamente, saca un escudo de oro para impresionar a dos damas, haciendo como que se lo va a dar a un mendigo (pág. 183). A don Toribio le faltan los medios incluso para tales ardides. Se mueve por la ciudad en zigzag para evitar a sus acreedores y, al ver aparecer uno a lo lejos, se desfigura el rostro con un par de maniobras hábiles y empieza a hablar italiano (páginas 174 sig.). Harpalus reflexiona largamente sobre las armas y la divisa que ha de adoptar[67], mientras que los hidalgos de Quevedo tienen que emplear la mayor parte de su tiempo en remendar precariamente las piezas más imprescindibles de su vestido (cuello, sombrero y botas, como distintivo de su clase, y la capa, que cubre eventuales deficiencias), ya tiempo ha en vías de decadencia. Con la *hora de remedio* alcanza la caricaturesca representación su punto culminante. El problema principal de los hidalgos es cómo conseguir algo de comer sin pagar. Este motivo no aparece en absoluto en Erasmo. A cambio recuerda tanto más las primeras novelas picarescas, sobre todo a la figura del escudero en el *Lazarillo de Tormes*, que, o no come nada y afirma que ya ha comido o, con cualquier pretexto, participa de las mezquinas comidas de su servidor[68]. El parasitismo toma formas mucho más extremas en los caballeros de industria de Quevedo; se invitan a sí mismos a comer donde es posible:

---

[66] Col. 836.

[67] Col. 835.

[68] *Buscón*, págs. 154 sig., págs. 169-174. R. Selden Rose ha indicado este paralelo en la introducción a su edición del *Buscón* (Madrid 1927), pero se equivoca al considerar al escudero el único precedente de los caballeros de Quevedo.

> Somos susto de los banquetes, polilla de los bodegones, cáncer de las ollas y convidados por fuerza (...) (pág. 155, versión B).

y recogen restos de comida para esparcirlos por sus habitaciones y aparentar así ante las visitas banquetes lucúlicos (ibid.).

Quevedo alcanza una gradación especial al introducir a los falsos caballeros como *profesión* u *orden*[69], en la que todo está encaminado a la ayuda mutua y en la que hay que cumplir con determinadas reglas generales: los pañuelos no se pueden utilizar para su finalidad propia, sino que forman parte del material de remiendo (pág. 168), no se p u e d e pagar la comida (pág. 178), etc. Es evidente que Quevedo se apoya en este punto en la descripción de la orden de los mendigos del *Guzmán de Alfarache*. Mateo Alemán ha llevado a cabo en su novela, de un modo especialmente sistemático, la transformación de una actividad asocial en «profesión». Como en Quevedo, se atribuye en Alemán al pícaro el papel del aprendiz[70]. Con todo, Alemán —como ya Cervantes en *Rinconete y Cortadillo*—[71] pudo basarse en verdaderas cofradías, jerárquicamente organizadas, de mendigos y granu-

---

[69] *La profesión de la vida barata* (pág. 164), *la comunidad, la orden* (pág. 169), *la religión y orden de los caminos* (pág. 176).

[70] Un mendigo quiere enseñarle a Guzmán el «arte» (*yo lo disciplinaré*, I, 3, cap. II, pág. 182); de modo semejante un falso caballero a Pablos: *Haráse a las armas* (pág. 166); su ejercicio está prohibido a todo el *que no fuere del arte, profeso en ella* (pág. 187). Se cita una larga lista de «ordenanzas» (págs. 183 sigs.), la orden tiene incluso un «generalísimo», como la Compañía de Jesús (cap. III, página 191). Sin embargo, los paralelos no bastan para justificar la suposición de Lázaro de que el *Guzmán de Alfarache* haya sido el único precedente de los estafadores pseudonobles de Quevedo (*Originalidad*, págs. 327 sig., 331 sig.).

[71] Y como John Gay en la *Beggar's Opera*, con la que enlaza la *Dreigroschenoper* de Brecht.

jas de la época, mientras que la versión hiperbólicamente descrita de Quevedo se aparta considerablemente de las circunstancias contemporáneas [72].

No sólo nos enteramos de muchos más detalles sobre los caballeros de industria que sobre la mayoría de las demás figuras satíricas de Quevedo, sino que el autor procede también en la conformación del material de un modo más independiente que de ordinario. Varios precedentes, que en parte tenían ya un alto valor literario, son transformados con virtuosismo y fundidos para obtener una nueva unidad. Sin embargo, la brillante exageración no es siempre favorable a la finalidad satírica. Equivale a la heroización cómica de un sistema de estafa capaz de poner tales talentos en movimiento, mientras que la crítica de los delirios de grandeza de los plebeyos desaparece casi totalmente. En Erasmo la exageración llegaba sólo al punto necesario para favorecer el efecto satírico. La sátira erasmiana se refiere también a un complejo de irregularidades contemporáneas mucho mayor que la de Quevedo: las prácticas de los verdaderos nobles, como deudas, riñas, asaltos a comerciantes, se critican en el *Colloquium* por lo menos tanto como las de los falsos.

El retrato de Don Diego de Noche en *El Sueño de la Muerte* (págs. 249 b-250 a) agrupa en menor espacio todos

72 Un producto puro de la fantasía parodística es ya la «orden» (*ordo, secta*) de los vagantes en el himno goliardo *Cum in orbem universum* de los *Carmina Burana* (núm. 193), que admite tanto al monje y al clérigo secular (*cum sua matrona*) como a maestros y alumnos, justos e injustos, grandes y pequeños y representantes de todas las naciones (estrofas 4-6). También existen reglas de vida y vestido (estrofas 7-14) pero son justamente lo opuesto de las reglas usuales de órdenes religiosas. De acuerdo con el mismo prototipo seis siglos después hace Diderot en el *Neveu de Rameau* del ejército de gorrones apremiados por la necesidad un gremio consciente de sus talentos, cuyo maestro sin par se siente la figura titular.

los rasgos pintorescos de retratos anteriores. Don Diego es también un *caballero chirle*, un *haciahidalgo y casidón*, se le llama también *susto de los banquetes* y *cáncer de las ollas*, tiene que remendar continuamente su vestimenta, renunciar al lujo de un pañuelo y neutralizar un poco su aspecto raído por medio de mentiras. Nunca devuelve dinero, pero tampoco consigue que le presten. Pero los *cofrades* de Don Diego sólo se mencionan en sentido metafórico:

> No hay otra cosa en el mundo sino cofrades, discípulos y hijos tuyos (pág. 249 b).

No es ya miembro de una «cofradía», sino prototipo del género «parásito». También se ha cambiado el tono de la autocaracterización, que ya no es cínico como en el caso de Don Toribio, sino elegíaco: Don Diego se q u e j a del abuso de su nombre en las frases hechas, pero, sobre todo, de su triste y trabajosa existencia. Esto está poco de acuerdo con la imagen del estafador pseudonoble, que, además, pierde el lector de vista poco después. Tanto mayor espacio ocupa el motivo del hambre. Por un lado se extiende al descontento del perjudicado en general, por otro se utiliza para hacer piruetas conceptistas. Don Diego ha llegado a todo en la vida «demasiado tarde», o, por lo menos, ha tenido siempre que escuchar que ha llegado demasiado tarde de gente a la que quería pedir prestado y que *dos horas antes* aún tenía dinero; de mujeres a las que decía galanterías y que aseguraban que hacía tres años aún habían sido más guapas. Incluso de la muerte «no recibe bastante» (*Aquí estoy y no me harto de muerte*) y los muertos emprenden la huida ante él, pues temen que quiera atentar contra sus huesos.

El retrato está tan superconcentrado que apenas se destacan los escasos rasgos de auténtica sátira. A primera vista

sólo es perceptible la sátira contra los parásitos que, sin embargo, resulta más bien contrarrestada por la ampliación, en parte elegíaca, en parte conceptista, del motivo del hambre. Del espíritu de la crítica erasmiana contra la nobleza no queda aquí prácticamente nada.

CLÉRIGOS Y SÁTIRA ANTICLERICAL

Si se piensa en la extensión del anticlericalismo popular en la Edad Media y en la crítica de principio y ampliamente fundada de los humanistas contra el culto de los santos y los abusos eclesiásticos, la proporción de polémica anticlerical de los *Sueños* resulta ínfima. El conformismo religioso del autor, que se muestra por ejemplo en su intolerancia respecto a los adeptos de otras religiones, no es, en primera línea, responsable de ello, pues los manuscritos de *El Juicio final* y *El Alguacil endemoniado* contienen sin duda algunos ecos de la sátira anticlerical medieval y humanista. El que estas reminiscencias desaparecieran en las primeras impresiones hay que atribuirlo a la intervención de la censura eclesiástica o a la autocensura de los editores.

La sátira anticlerical temprana de Quevedo consiste, por lo general, en alusiones o escenas vistas de un modo totalmente esquemático. En *El Juicio final* acude a toda prisa, guiado por la costumbre, un grupo de eclesiásticos de distintas categorías a la señal de un *silenciero de catedral* (página 192 a). Los superiores en rango intentan apropiarse para el inmediato juicio final de una buena conciencia sin amo que ande vagando por allí. El orden de los tipos es jerárquico: *calóndrigos, racioneros, sacristanes, dominguillos, obispo, arzobispo, inquisidor*. Recuerda de modo lejano el uso de las danzas de la muerte, pero por la acumulación hace

un efecto más bien parodístico, sobre todo dado que las categorías más bajas están representadas por masas enormes (*más de mil calóndrigos*), y las tres altas dignidades están resumidas como *trinidad profana y profanadora*. El nombrar al inquisidor al final de la enumeración es un ejemplo de la polémica contra la Inquisición que aparece ocasionalmente en las obras tempranas de Quevedo, aunque de un modo poco detallado. La escena se nos ha transmitido en un solo manuscristo, hoy desaparecido, igual que un pasaje, mucho más punzante, del *Alguacil endemoniado*[73] en el que se denigra de un modo inequívoco la intensa actividad de la Inquisición durante el reinado de Felipe II[74]. En sus

---

[73] El manuscrito fue utilizado por B. S. Castellanos para su edición de las *Obras de Quevedo* de 1840. Cfr. Fernández-Guerra, *BAE* XXIII, pág. 299 b, nota 2 y pág. 305 b, nota 4. La versión reproducida por él del pasaje del *Juicio* está cortada, la versión completa sólo la da Astrana Marín.

[74] En este sentido es también muy explícita una escena del *Sueño del infierno*, que igualmente procede de la edición de Castellanos (cfr. *BAE* XXIII, pág. 319 a, nota 1). Un condenado, evidentemente un sacristán (al que se apostrofa de *salta-tumbas, come-estolas y arañón de altares*), es perseguido en el infierno por tres furias, dos de las cuales llevan un sambenito. Son dos hermanas de las que él había abusado y a las que después, para librarse de ellas, había denunciado ante el Santo Oficio como brujas. La tercera es la madre.—El pasaje plantea algunos problemas. No está muy claro el porqué de su encuadramiento en el episodio de los astrólogos, en el que se encuentra. La lúgubre picardía de los acontecimientos y el tono patético-melodramático producen un efecto desacostumbrado en Quevedo. Algunos rasgos estilísticos hacen pensar en una creación tardía, p. ej. la caracterización de la madre como una *tarasca con uñas de á vara y rabo de macho como vara de alcalde manchego*, y el hecho de que las perseguidoras estén más caricaturizadas que el perseguido, una inconsecuencia, que en modo alguno es ajena a la técnica de las últimas sátiras de Quevedo (cfr. más abajo, págs. 263 sig.). Por otra parte, escenas de tendencia tan extrema sólo se encuentran en las obras tempranas del autor. ¿O acaso fue escrito este pasaje por un imitador?

sátiras posteriores prefirió Quevedo dirigirse sólo contra los herejes, de total acuerdo con la autoridad eclesiástica.

En otro pasaje del *Alguacil*, que igualmente sólo se encuentra en el mencionado manuscrito [75], se dice de los curas y de los frailes mendicantes que son en igual medida el terror de los solteros y de los casados y que están lo suficientemente faltos de prejuicios para no pararse ante tocas (de monjas) ni rejas (de convento). Censuras globales de este tipo están más o menos al nivel de las sátiras medievales. Erasmo e incluso ya Jean de Meung habían dado dimensiones mucho más serias a la sátira contra las órdenes mendicantes. Las alusiones anticlericales de Quevedo hacen un efecto atrevido más que por la sustancia crítica por la frivolidad del tono [76], que bien puede ser la causa principal de las dificultades con la Inquisición. Una perspectiva algo más humana se encuentra solamente en un corto pasaje de la versión manuscrita de *El Sueño de la Muerte*. Se trata de la *muerte de frío*, de la que, según Quevedo, mueren los miembros del alto clero, muy al contrario de la opinión popular [77]. El «frío» consiste en que no tienen mujer ni hijos que los quieran [78] (primera versión impresa), o si los tienen, éstos no se dan a conocer como tales (según la versión manuscrita, peor intencionada). Así, nadie puede

---

[75] *BAE* XXIII, pág. 305 a, nota 2.

[76] Lázaro (*Originalidad*, pág. 333) habla, a propósito de unos pasajes semejantes en el *Buscón*, de la llamativa «ausencia de crítica» y de la «conversión de una plaga eclesiástica en pretexto para la risa». Cfr. también Bataillon, *Érasme et l'Espagne*, pág. 818: «(...) un redoutable esprit d'irrévérence qui renouvelle le genre picaresque mis à la mode par *Guzmán de Alfarache*».

[77] Cfr. la balada de Villon *Sur mol duvet assis ung gras chanoine / Lez ung brasier, en chambre bien natee...* (*Contrediz de Franc Gontier*, *Le Testament*, verso 1.473 sigs.).

[78] La valoración positiva del cariño de los parientes resulta verdaderamente sorprendente en Quevedo.

impedir que los codiciosos servidores se lleven todo y dejen a su amo enfermo «morir de frío» en la casa vacía [79].

En el *Infierno* la sátira abiertamente anticlerical se limita a algunas breves observaciones [80]. Se menciona a un mal predicador [81] que ha sido trasladado al departamento de los bufones, se habla de teólogos y eclesiásticos que se encuentran entre los transeúntes del camino del infierno [82], y de los malos confesores que con sus *vendidas absoluciones*, según se dice, envían más almas al infierno que el demonio mismo [83]. Por el contrario se dedica un pasaje bastante largo a los hipócritas, que se captan la confianza de las beatas y sacan de ello todo el provecho que pueden (págs. 44 sig.). No está totalmente claro si se trata en este caso de sacerdotes, aunque la hipocresía es desde siempre un tema fundamental de la sátira anticlerical: con el Renart de Rutebeuf y el Faus Semblant de Jean de Meung se apunta a los frailes mendicantes, el falso santo del *Diálogo de Mercurio y Carón* de Alfonso de Valdés es un sacerdote [84]. A todos ellos se les achaca lo mismo que a los hipócritas de Quevedo [85]. Pero Quevedo mismo ha empleado también estos

---

[79] Sobre la versión manuscrita del pasaje cfr. más abajo, apéndice de crítica textual, págs. 308 sig. Astrana Marín da la primera versión impresa (pág. 239 b), Fernández-Guerra (*BAE* XXIII, página 337 a) da en el texto la segunda, en la que los eclesiásticos fueron sustituidos por los ricos, a los que se les había adjudicado una paradójica «muerte de hambre». El pasaje correspondiente (*la muerte de hambre*) ya había sido suprimido en la primera versión impresa.

[80] Una excepción constituiría la escena comentada en la nota 74, en caso de ser auténtica.

[81] Pág. 53; impresiones: *mal juez*.

[82] Pág. 46; el pasaje no se suprimió hasta 1631.

[83] Pág. 69; sólo en los manuscritos.

[84] *Diálogo de Mercurio y Carón*, ed. de J. F. Montesinos (*Clás. Cast.* 96), Madrid 1954, págs. 115 sig.

[85] Faus Semblant prefiere confesar a personas ricas y mujeres hermosas, las viejas pobres y los mendigos se los deja a los curas

motivos en el caso de un embustero no clérigo, el ensalmador Don Cosme del *Buscón* (págs. 189 sig.). Tanto Don Cosme como los hipócritas se acusan a sí mismos de pecadores con cualquier ocasión (*llamábase indigno — diciendo que son unos indignos y grandísimos pecadores*) y, como verdaderos «Tartuffes avant la lettre», tienen buen cuidado de que siempre se vea su disciplina (la de Don Cosme está manchada de sangre de la nariz). Creer en su santidad y encomendarse a ellos es *encomendarse al diablo por tercera persona.* Su éxito con las mujeres es, sin embargo, de naturaleza distinta en cada caso: en el *Buscón* Don Cosme es la parte activa (*no levantaba los ojos a las mujeres, pero las faldas sí*), en el *Infierno* lo son, sobre todo, las mujeres, cuya adoración demasiado apasionada hace dudar de la pureza de sus motivos.

La moraleja del pasaje del *Infierno* es muy conformista: mejor que a dudosos mediadores deben las mujeres pedir ayuda a uno de los santos *que pueden con Dios.* Erasmo habría desaconsejado justamente esto de un modo categórico.

Con certeza evitó Quevedo intencionadamente dar detalles de la profesión de sus falsos santos[86]. Sólo gracias a esta oscuridad se conservó el pasaje, pese a su tendencia agresiva, en las impresiones de 1627/28 y no se suprimió hasta 1631. Con qué intención se escribió este pasaje se puede inferir también a través de la figura del licenciado Calabrés del *Alguacil,* cuyas funciones religiosas no se ocul-

---

de aldea (*Roman de la rose,* v. 11.567 sigs.). El clérigo del *Diálogo de Mercurio y Carón* rompe su voto de castidad sólo (!) en secreto y *cuando la carne mucho me vencía,* además engaña a mujeres crédulas con prácticas supersticiosas que le producen un buen producto (página 118).

[86] Procede también en eso de modo semejante a como lo hará más tarde Molière en *Tartuffe.*

tan, y que es introducido igualmente como hipócrita que lleva siempre la disciplina en el cinturón, que detrás de un supuesto desprecio del mundo oculta estrechez de cerebro, codicia y otras cualidades desagradables [87], y que procura aparentar que es un elegido relatando revelaciones y, en caso necesario, haciendo milagros para aumentar el efecto entre el público (pág. 197 a/b). No se habla expresamente de su actitud respecto a las mujeres, aunque por lo menos sus inclinaciones parecen ir en la misma dirección que las de Don Cosme (*fingiendo en lo exterior honestidad, siendo en lo interior del alma d i s o l u t o*). El licenciado es la única figura acabada de clérigo en los *Sueños*, pero su perfil como sacerdote está trazado de un modo completamente anecdótico-individual. Sólo de modo casual nos enteramos de que dice misas que duran muchísimo y de que es el padre espiritual del poeta. Con más extensión se nos habla de su predilección por los exorcismos, de los que él no sólo se promete un aumento de prestigio, sino que *sustenta el cuerpo a puros espíritus*, es decir, que siempre hace que le paguen en moneda contante y sonante [88]. La sátira se dirige, pues, contra el licenciado como persona, no como clérigo. Seguramente por esta razón pudo limitarse Quevedo a algunos cambios también en la edición de 1631.

El ejemplo de los hipócritas permite llegar a la conclusión de que en la época de los *Sueños* una polémica anticlerical efectiva sólo era posible en forma velada, y de que Quevedo tuvo que evitar el tipo profesional demasiado preciso. La escena del entierro en *El mundo por de dentro*, el único pasaje de los *Sueños* en el que, por lo menos con alusiones, se cri-

[87] Cfr. también más abajo, págs. 212 sig. y 249 sigs.

[88] También los sacamuelas del *Sueño de la Muerte* «comen con muelas ajenas» (pág. 236 b). Quevedo no se distancia del hecho de la exorcización como tal; cfr. más arriba, pág. 21.

tican usos eclesiásticos, está relativamente poco tipificada (págs. 227 a-229 b). Es posible que también se haya acordado Quevedo en este caso de precedentes humanistas: el coloquio *Funus* de Erasmo y su imitación en el *Diálogo de Mercurio y Carón* de Alfonso de Valdés. Con todo, en estos dos casos sólo se habla de las disposiciones que se adoptan para un entierro, sin que se describa éste mismo, como hace Quevedo. Los que participan en la ceremonia son aproximadamente los mismos en los tres autores: representantes de las órdenes mendicantes, portadores de antorchas; en Erasmo además plañideras, en Valdés *enlutados*, en Quevedo *meninos de la muerte*. Quevedo dispone estos grupos, sólo nombrados por sus antecesores, en un desfile al que sigue la satírica revista del duelo (Erasmo se había interesado fundamentalmente por la figura del moribundo capitán y por las intrigas de los frailes mendicantes). De los clérigos presentes se dice (en la versión manuscrita) que galopean los responsos, abreviándolos para evitar que las velas se consumieran antes del final de la ceremonia y para *tener tiempo para sumir otro* (muerto). Como a menudo ocurre en Quevedo se expone una recriminación relativamente secundaria con una mordacidad casi insuperable: «fortiter modo, suaviter re». Los parientes y amigos del duelo son los que están descritos con mayor detalle. Entre ellos no hay ninguno que no se mueva a causa de consideraciones inadecuadas; el motivo de la rapacidad mezquina se extiende a lo largo de todo el episodio. Con una crítica, expuesta aparentemente de modo incidental, sobre la vanidad de todas las pompas en los entierros vuelve Quevedo a acercarse a Erasmo:

> Pues sabe que lo que allí va no es nada (...) sino que también los muertos tienen su vanidad y los difuntos y difuntas su soberbia. Allí no va sino tierra (...) (pág. 227 b).

Etiamne mors habet ambitionem suam? había hecho ya preguntar Erasmo a su Marcolphus [89]. Por lo demás, este mismo pensamiento se expresa en el coloquio de un modo mucho más precavido: el devoto Cornelio rechaza el pomposo entierro acostumbrado por ser inútil para él, sin criticarlo expresamente [90]. Quevedo tampoco ataca directamente la ceremonia eclesiástica en ningún lugar. Al definir al cuerpo sin alma como «nada» y a los honores que se le rinden como «soberbia» lo hace, sin que se le pueda probar intención alguna anticlerical o reformista, sobre la base inatacable de una negación ascética radical del mundo y de la vida, en la que se apoya la reflexión moral y teológico-moral a lo largo de todos los *Sueños*.

Mientras la sátira anticlerical propiamente dicha resulta en general esquemática en los *Sueños*, se encuentran t i p o s satíricos acabados en algunas zonas limítrofes del estado clerical. Así se lee efectivamente muy poco sobre las monjas, pero tanto más sobre sus galanes, introducidos por Quevedo en el *Buscón* como pseudotipos profesionales: el protagonista Pablos se decide a hacerse galán de monjas, a falta de otra ocupación, igual que si eligiera un oficio (*di* (...) *en pretendiente de Antecristo*, pág. 264). Los amoríos platónicos con monjas eran por entonces un fenómeno muy extendido, por cuya causa se indignaban los moralistas de la época. En los *Sueños* no se llega a saber en qué consiste el flirt concretamente —en el *Buscón* todavía se insinúan las coqueterías de las monjas—, sólo se subraya que no conduce a ningún fin: los enamorados se quedan *siempre en vísperas*

[89] *Opera omnia*, t. I, col. 810.

[90] *Pompam funeris nihil moror* (ibid., col. 816). También lo rechaza sólo en el caso de que el abandono de la costumbre «no produzca escándalo a los débiles» (*Aut si quid aliud est, quod ob publicam ecclesiae consuetudinem citra scandalum infirmorum omitti vix potest, id tuo* [se refiere al párroco] *permitto arbitratui.* Ibid.).

del contento[91], dándose en la palabra *vísperas* al mismo tiempo una alusión al oficio divino, al que acuden regularmente. Justamente por su falta de esperanza parece el amor a una monja antinatural y, por tanto, cómico[92]. Quevedo se obstina en esta perspectiva un tanto cínica y presenta a los enamorados de monjas como potenciación del *amante ridículo*, que colecciona recuerdos y del que se burla su dama (según se le presenta, sobre todo, en *El alguacil endemoniado*). Con especial predilección describe Quevedo las extáticas posturas en que —mantenidos a distancia por la reja del coro—, intentan divisar a su adorada[93].

El galán de monjas parece haber sido creado como tipo fundamentalmente por el mismo Quevedo. De inspiración pueden haber servido, junto al boceto, falto de agudeza, de un *galán de monjas* de la continuación del *Guzmán de Alfarache* de Sayavedra[94], alusiones en Cervantes, Góngora y otros poetas coetáneos[95].

Un efecto más burlesco que satírico hace la aparición del sacristán de *El Juicio final*, que ha empleado toda su

---

91 *Alguacil*, pág. 199 b (Astrana Marín reproduce la versión manuscrita. B y M tienen *amantes de doncellas*). Cfr. *Buscón*, págs. 266 sig.

92 Cfr. Mas, *La Caricature*, pág. 138.

93 Lázaro (*Originalidad*, pág. 333) llega a afirmar que Quevedo se interesa en este caso exclusivamente por el exterior pantomímico, el «fenómeno plástico». Recientemente ha sido rebatido esto por Horst Baader, que ha comprobado que en el episodio del *Buscón* hay alusiones a un acontecimiento de la época, el combate devoto entre «Bautistas» y «Evangelistas» (*Nonnenbuhler und «Täuferinnen»*. Über die Bedeutung einer Textstelle in Quevedos «Buscón», *Romanische Forschungen* 77 [1965], págs. 368-374).

94 II, cap. VI (*BAE* III, págs. 391 sig.).

95 Las citas en Fernández-Guerra, *BAE* XXIII, pág. 472 a/b. La descripción de los *locos de monjas* en *La casa de locos de amor* (*BAE* XXIII, pág. 356 b) tiene la misma tendencia burlesca que en los *Sueños* y en el *Buscón*, pero se echan de menos los rasgos propiamente típicos que se encuentran en estas obras .

vida en quitar el polvo a las imágenes y por eso cree haber ganado merecidamente la vida eterna, hasta que se averigua que también ha robado aceite de las lámparas y ha hecho desaparecer piezas de la decoración de la iglesia (pág. 195 a/b). Quevedo no se ha atenido en este caso a la tradición de los entremeses, que suele representar al sacristán como mujeriego y enamoradizo [96], un papel que en las farsas medievales se adjudica generalmente aún a los curas y frailes mendicantes [97]. A cambio lo hace en el romance *Cubriendo con cuatro cuernos...*, en el que el sacristán aparece como *amante ridículo* [98], y en el entremés *El médico* [99]. También ha sido una vez sacristán, según él mismo relata, el humorísticamente dibujado clérigo-poeta del *Buscón* (pág. 140 a), entre cuya extraordinariamente fértil producción se cuentan, aparte de otras cosas, novecientos un sonetos y doce redondillas a las piernas de su dama (algo tanto más interesante cuanto que confiesa no haber visto jamás este especial objeto de su adoración).

Incluso en las primeras versiones de los *Sueños* se limita el papel de las figuras de clérigos al de figuras de fondo, que dan un aspecto de totalidad al panorama de los *oficios y estados* sin pretender nunca un interés elevado. Si en una época de control eclesiástico menos fuerte sobre la literatura habría actuado Quevedo de otra manera, es algo que sólo se puede sospechar.

---

[96] Sobre el papel del sacristán en los entremeses españoles, cfr. Cotarelo y Mori (*NBAE* XVII, págs. LXII b y LXVI a/b). Heidenreich, *Figuren und Komik*, págs. 150 sig., y Asensio, *Itinerario*, págs. 21 sigs.

[97] Heidenreich caracteriza también al sacristán de los siglos XVI y XVII como «el que paga el pato por todo el clero» (págs. 150 sig.); de modo semejante, Asensio, pág. 23.

[98] *Poesía original*, núm. 742.

[99] *Verso*, págs. 588 sigs.

La sátira erasmista, con su suave ironía, su concentración en el caso aislado ejemplar y su técnica de la agudeza elegantemente velada era ciertamente un medio más flexible para el tratamiento de temas delicados que el método satírico de Quevedo. Agresividad, tendencia a las generalizaciones hiperbólicas y desprecio de las formas más sutiles de la ironía hacen de las sátiras de Quevedo el prototipo de aquellas que «el censor entiende» y que, como opina Karl Kraus, «se prohiben con razón» .

SÁTIRA CONTRA LAS MUJERES Y CONTRA EL MATRIMONIO: LA «DUEÑA» Y EL «MARIDILLO»

La sátira contra las mujeres y contra el matrimonio, es decir, el complejo de temas que Mas reúne bajo el título *La Caricature de la femme, du mariage et de l'amour*, abarca un espacio considerable en la obra de Quevedo, no sin razón reputado de misógino. En esta sátira pudo enlazar con precedentes de la antigüedad clásica y, sobre todo, con la inmensamente rica tradición medieval, cuyo apogeo literario está constituido por el segundo *Roman de la rose*, el *Corbaccio* y las *Quinze Joyes de mariage* y, en España, el *Corbacho* del Arcipreste de Talavera. Lo nuevo no son los temas de Quevedo, sino su acentuación: la supuesta codicia de las mujeres provoca más empuje satírico que su ligereza (una valoración que, evidentemente, está dictada desde la perspectiva del soltero), el asco físico ante las mujeres feas y, sobre todo, ante las viejas, aún más que la codicia. Muchas cosas de la sátira de Quevedo contra las mujeres y el matrimonio son pura caricatura (como ya también se expresa en el título del libro de Mas), mientras que el tradicional cuadro de costumbres pierde importancia o aparece solamente

dentro del retrato concreto. A pesar de la abundancia de precedentes suele Quevedo trazar las figuras de esta esfera de un modo más autónomo que los puros tipos profesionales.

Sobre todo los dos últimos *Sueños, El mundo por de dentro* y *El Sueño de la Muerte*, son interesantes respecto a la sátira contra las mujeres, con los magistrales retratos de la viuda, de la coqueta, de la Dueña Quintañona y del maridillo. No por casualidad se trata de los más «teatrales» de los cinco *Sueños* [100]. La sátira contra las mujeres tiende desde siempre a la representación anecdótica y de farsa; no hay más que pensar en los fabliaux franceses. También en Quevedo se encuentra la sátira contra las mujeres, fuera de los *Sueños*, preferentemente en los entremeses, después en las poesías y en los escritos satíricos de juventud. Algunos de los tipos tratados por Mas —la suegra, la culta, la beata, la fregona— faltan totalmente en los *Sueños* y hay retratos burlescos de mujeres, como los de la bebedora, la gorda y la flaca, que sólo aparecen en las poesías. Por otra parte, hay figuras que, en los *Sueños*, sólo son aludidas, p. ej. el Caballero de la Tenaza y su compañera la pedigüeña, con las que Quevedo ya había realizado una sátira que obtuvo mucho éxito y a las que dedicó un entremés (algo flojo) en 1619.

Quevedo ha dedicado una atención especial a dos tipos característicos de su sátira contra las mujeres y el matrimonio: la dueña y el maridillo. Ambos tienen también cierto interés en relación con la tradición satírica. En las páginas siguientes nos ocuparemos de ellos de modo más detallado.

La palabra «dueña» había significado en español medieval «mujer» en general (en contraposición a «doncella»). Hasta

[100] Cfr. más arriba, págs. 31, 78 y 87 sigs.

el siglo XVI no se especializó en el significado de «dueña de servicio» [101]. De aquí en adelante correspondía a un oficio determinado, claramente delimitado (la dueña estaba al frente de la servidumbre femenina en las casas ricas y tenía a su cargo las llaves), con distintivos profesionales también claramente fijados: las *luengas y repulgadas tocas* [102] y el *monjil negro* [103], inmortalizados por Cervantes en un famoso apóstrofe. Pronto se formaron en la opinión popular abundantes anécdotas poco amables, como testimonian las frecuentes alusiones de los autores del siglo de oro [104]. La figura de la dueña parece haber encontrado su primera expresión literaria en Cervantes, tras unos comienzos en Cristóbal de Castillejo [105]. Después se convierte en una figura favorita o, según palabras de del Arco, en una *obsesión* de los satíricos del siglo XVII [106]. Según Cervantes —o según Don Quijote y Sancho Panza, en cuyas bocas se ponen la mayoría de las opiniones al respecto— son las dueñas, sin excepción, de edad avanzada, lo que ellas, sin embargo, no quieren recono-

---

[101] Lo siguiente se apoya en parte en el artículo *La dueña en la literatura española*, de Ricardo del Arco (*Revista de Literatura* 3 [1953], págs. 293-343), que reúne los textos más importantes, pero los evalúa más desde un punto de vista histórico-cultural que literario.

[102] *¡Oh, luengas y repulgadas tocas, escogidas para autorizar las salas y los estrados de señoras principales* (...)! (*El celoso extremeño, Novelas ejemplares*, t. II, pág. 156).

[103] Ibíd., pág. 171. Cfr. también *Don Quijote* II, 48 (ed. de F. Rodríguez Marín, t. VII, *Clás. Cast.* 19, Madrid, 1962, pág. 210).

[104] Cervantes alude a la historia de dos estatuas de dueñas que, por ahorrar, se pusieron en una sala y que nadie distinguía de unas verdaderas dueñas (*Don Quijote*, pág. 211). Quevedo cuenta la anécdota del viajero que prefería pasar la noche bajo una horca que en el pueblo de Dueñas: *Más quiero parar en la horca que en Dueñas.* (*Muerte*, pág. 249 a).

[105] *Diálogo de las mujeres* (ed. de J. Domínguez Bordona, *Clás. Cast.* 72, Madrid, 1960), vers. 2980 sigs.

[106] *La dueña*, pág. 311.

cer [107]; su fealdad es probervial [108], se les considera impertinentes [109], golosas, sobornables [110], curiosas y chismosas [111]. Junto a esta idea general, tipificadora y satírica, que predomina en las conversaciones de los personajes, se da en Cervantes un tratamiento muy diferenciado a cada una de las dueñas que aparecen en la narración. Mientras que el desenfreno y el cinismo de la dueña Marialonso de *El celoso extremeño* son casi insuperables [112], representa la inocente doña Rodríguez, a la que Don Quijote sin ningún fundamento atribuye intenciones celestinescas o aún peores [113], un ejemplar totalmente inofensivo del género.

Quevedo renuncia a tales variantes individuales, a él sólo le interesa el tipo, que él apenas transforma en su sustancia propia. Sus dueñas son también charlatanas e intrigantes. El contraste del blanco y el negro del traje tradicional inspira al autor la visión de las *dueñas ranas* del *Infierno* (pág. 59) y la presencia inmóvil de las dueñas en ocasiones de etiqueta le recuerda un *túmulo vivo* (*Sueño de la Muerte*, pág. 249 a). Otras supuestas características de las dueñas, en las que Quevedo insiste especialmente, son su predilección por robar cabos de velas [114] y su verborrea «sin hueso»,

---

107 *El celoso extremeño*, pág. 144; *Don Quijote*, pág. 210.

108 *¿Por ventura hay dueña en la tierra que tenga buenas carnes? (Don Quijote*, pág. 211).

109 (...) *pues todas las dueñas son enfadosas é impertinentes de cualquiera calidad y condición que sean* (...) (*Don Quijote*, II, 37, página 22).

110 *La tía fingida*, *Obras completas*, págs. 1.740 sig.

111 *Don Quijote*, II, 49, pág. 252.

112 Su modo de actuar se toma, sin embargo, como típico, al menos en parte, de la dueña por excelencia. Vid. el pasaje citado más arriba de *El celoso extremeño*, pág. 156.

113 *Don Quijote*, págs. 209 sigs.

114 *Muerte*, pág. 248 b.

es decir, sin dientes [115]. Tampoco desprecia Quevedo la sarcástica referencia a los nombres vulgares de las dueñas (que, generalmente, son de procedencia humilde): la alegoría de la *invidia*, que encuentra en el reino de los muertos, es tan parecida a una dueña, *que la quise llamar Alvarez o González* (pág. 239 a). Quevedo ha desarrollado ulteriormente el tipo tradicional de la dueña sobre todo en un sentido: aumenta su edad considerablemente, incluso la convierte en una *vieja superlativa*, cuya apariencia horrorosa supera incluso en algunos aspectos la imagen espantosa de la vieja. La más vieja de las dueñas de Quevedo es la dueña Quintañona del *Sueño de la Muerte* (págs. 248 a-249 a) [116]. El retrato está impregnado de innumerables asociaciones macabras: en el bigote apunta ya el bozo de la calavera, la cabeza tiembla como una campanilla de muerto, toca y monjil recuerdan una tumba *esmaltada de mortaja*. Evidentemente, Quevedo no ha llevado esta caricatura del desmoronamiento hasta el estadio final del esqueleto para poder dibujar de un modo más repugnante los restos del físico humano. Tanto más grotesco resulta, pues, que tampoco se haya apagado aún en este cadáver viviente la tradicional *presunción de mocedad*: la dueña protesta porque su interlocutor se dirije a ella llamándola *madre* y *tía*. A continuación expresa el poeta sarcásticamente su asombro por haber encontrado siquiera a la centenaria en el reino de los muertos, pues siempre había considerado inmortales a las dueñas:

---

[115] *(Hablar) sin tono y sin son, Infierno*, pág. 59; *hablas sin güesos, Muerte*, pág. 249 a.

[116] Quevedo no establece ninguna relación con la alcahueta Dueña Quintañona de la novela de *Lanzarote*, el arquetipo del refrán criticado en *El Sueño de la Muerte*. Se limita a presentar la caricatura de una dueña «típica».

> Yo creí que las mujeres se morían cuando se volvían dueñas, y que las dueñas no tenían de morir, y que el mundo está condenado a dueña perdurable, que nunca se acaba (...) (página 248 b).

Para Quevedo la dueña no es ya un ser humano, sino un *pantasma* [117], como él mismo la llama, hecho ya mito —cuando no la equipara con el demonio o, como antes ya al alguacil, la declara aún peor que el demonio [118]—.

Resulta sorprendente que la dueña Quintañona, estilizada de manera tan extrahumana, descubra también en su discurso algunas informaciones de detalle sobre la vida cotidiana de la dueña: que ni criados ni damas las pueden ver, que todos los de la casa, con cualquier ocasión, a la primera que acusan de una falta es a la dueña; también relata los acontecimientos en una *conjunción de dueñas* [119] a raíz de una *visita de señoras*. Ningún otro retrato de dueña reúne en esta medida elementos de dos principios totalmente contrarios de la descripción de personas. Sin embargo hay algunos rasgos tradicionales que faltan en el retrato de la dueña Quintañona. Quevedo ha suprimido totalmente las gafas, un atributo esencial de la dueña en Cervantes y Tirso de Molina [120] —¿quizá porque él mismo las llevaba?—. Restos de ambiciones eróticas les atribuye sólo a algunas categorías de dueñas, consideradas más jóvenes —como, p. ej., a las ya mencionadas *dueñas ranas*, de las que se dice que sólo son comestibles *de medio abajo*—. Del mismo modo se en-

---

[117] Ibid., pág. 248 a. Cfr. también Mas: «Quevedo entre franchement dans la voie du mythe, en faisant de la duègne un être fantastique, ayant rompu ses attaches avec l'humanité». (*La Caricature*, página 63).

[118] Cfr. los pasajes citados por Mas (pág. 66).

[119] Según Mas, un nuevo rasgo demonizante «qui assimile les duègnes à des astres maléfiques» (pág. 68).

[120] *Don Quijote*, págs. 211 sig.; *Quien calla, otorga*, II, 14.

caja aquí a la dueña de pasado movido, que en un romance desprecia a un galán pobre (evidentemente tiene aún posibilidades de encontrar a un enamorado pudiente)[121]. Quevedo alude sólo marginalmente a la disposición de las dueñas para hacer servicios de celestina, un reproche fundamental en los autores anteriores[122]. En conjunto, más bien suaviza los rasgos concretamente malos de la figura.

Aparte de las mencionadas no hay ninguna diferencia esencial entre las figuras quevedescas de la dueña supervieja y la mediovieja[123]. En las dueñas se reúnen todas las características negativas con que Quevedo suele gravar por separado a sus otros tipos de mujeres: el aspecto repulsivo de la vieja, la codicia de la pedigüeña, la inmoralidad de la tercera y de la bruja. Adúltera y viuda alegre ha s i d o la dueña por lo menos una vez[124]. El único reproche que Quevedo no hace a la dueña es el del abuso de los cosméticos: se lo reserva para tipos de mujeres más seductoras.

Entre las figuras masculinas de la sátira contra las mujeres y el matrimonio es el cornudo —también llamado *maridillo, marido postizo* y, en las sátiras tempranas, *sufrido*— el que ha despertado el mayor interés de Quevedo,

121 *Una picaza de estrado...* (*Poesía original*, núm. 727).

122 Así en el romance de Tarquino (*Marca Tullia se llamaba..., Poesía original*, núm. - 752), en el que una antiquísima dueña-celestina da consejos perniciosos. Cfr. también la imprecación dedicada a la dueña en el *Discurso de todos los diablos*: *¡Oh* (...) *encañutadora de personas y enflautadora de miembros, encuadernadora de vicios,* (...) *que vienes siempre delante y amaneces las lujurias!* (Pág. 281 a).

123 De aquí que Mas, que presenta a la dueña como un tipo unitario, se admire de que Quevedo no considere evidentemente unos amores con una dueña como algo totalmente imposible: «Et pourtant, le croirait-on? Il n'est pas absolument impossible de tirer parti de cet être abominable (...)» (*La Caricature*, pág. 67).

124 Por lo menos la dueña del romance más arriba mencionado, *Una picaza de estrado...*

pero exclusivamente en la variante del engañado a sabiendas y voluntariamente, que, ciertamente, evita mostrar que lo sabe, pero que obtiene tantas más ventajas económicas de su tolerancia. El engañado contra su voluntad, protagonista de una centenaria tradición de chistes, no aparece casi nunca [125]. En Quevedo las víctimas masculinas del matrimonio suelen quejarse sólo de los insaciables deseos de ostentación de sus mujeres y de la carga de una suegra u otro pariente inoportuno [126], mientras que los *maridillos* están muy contentos con su suerte.

Precedentes de la variante quevedesca del cornudo se encuentran sobre todo en las primeras novelas picarescas, con las que los *Sueños* tienen también algún otro parentesco temático. Lazarillo acaba su carrera de pícaro como marido engañado voluntariamente y Guzmán de Alfarache desempeña el mismo papel, al menos durante algún tiempo [127]. Como después harán los cornudos de Quevedo, describen ambos sus experiencias: Lazarillo lo hace de forma muy enigmática, deja que el lector adivine lo que ocurre entre su mujer y el arcipreste que la protege y lo que él mismo sabe de esto. En el *Guzmán de Alfarache* la institucionalización de la infidelidad tolerada ha avanzado ya considerablemente. Guzmán encuentra numerosos modelos entre los que viven en la corte y analiza detalladamente sus métodos antes de comenzar a aplicarlos él mismo: cómo durante el día van a las casas de juego o al teatro, cuando no tienen otra cosa que hacer, cómo evitan volver a su casa a hora

125 Cfr. Mas, págs. 105 sigs.

126 Cfr. sobre todo el temprano boceto satírico *Capitulaciones matrimoniales (Prosa,* págs. 54 sigs.) y el entremés *El marido pantasma (Verso,* págs. 562-566), así como las correspondientes explicaciones de Mas, págs. 89, 95 sigs.

127 II, 3, caps. 5 y 6 (*Clás. Cast.,* 114, págs. 51 sigs.). Sobre la prehistoria del tipo cfr. también Asensio, *Itinerario,* págs. 207 sigs.

desacostumbrada (Guzmán entra solamente cuando encuentra la puerta abierta, otros emplean señales más sutiles: bajar la persiana, poner una orza en la ventana, etc.), y cómo no se asombran de que sus mujeres estén en casa de la vecina hasta el amanecer. Guzmán se sirve de este sistema no sin habilidad, pero sólo en parte tiene suerte con él. Tiene que abandonar Alcalá, donde quería acabar sus estudios, porque los galanes estudiantes no aportan demasiado y en Madrid tiene dificultades para librarse del primer amante de su mujer para dar paso a otro que paga mejor y cuyos regalos pronto hay que empeñar en honor a un tercero, avaro pero poderoso. Al marcharse a Sevilla, para evitar males mayores, se escapa su mujer con un italiano, capitán de galeras.

Alemán supone, pues, un tipo muy perfilado ya de marido tolerante del que se destaca el caso singular narrado, no en último extremo por el remate semimoralizante de la conclusión (de modo muy semejante había actuado Cervantes al concebir sus figuras de dueñas; cfr. más arriba, páginas 149 sig.).

Al contrario de la dueña, que aparece, sobre todo, en obras del período medio, el *maridillo* se encuentra ya muy temprano en Quevedo. En el esbozo satírico, de gran viveza, *Vida de la corte y oficios entretenidos en ella* (de 1603-1604)[128] no está aún totalmente acabado de formar el tipo posterior[129]. De momento sólo la intención irónica del título indica que el estado del *sufrido* se concibe como oficio y negocio lucrativo[130]. Algunos años después se amplía sis-

[128] Sobre la fecha cfr. Asensio, pág. 183.

[129] Por esta razón carece de importancia para este trabajo la cuestión, aún sin resolver, de a quién corresponde la prioridad: a la *Vida de la corte* o al *Guzmán* (cfr. Asensio, págs. 208 sig.).

[130] De un modo semejante se dice en el *Guzmán de Alfarache*:

temáticamente esta concepción en *El siglo del cuerno.* Un *maridillo,* que da consejos a un colega inexperto, se queja de lo repleto que está el oficio y expresa el deseo de que el acceso a esta fuente de ganancias esté reservado a los más eficientes y que un examen garantice la necesaria selección [131]. La alabanza de su modo de vida desemboca en una cínica autoglorificación que, a partir de esta obra, se hace característica de todos los tipos de *maridillo* de Quevedo y también de otras muchas de sus figuras satíricas [132]. Como siempre, Quevedo lleva el cinismo mucho más adelante que sus predecesores. Frente a los chistes sobre sus propios cuernos del autor de la carta del *Siglo* resultan casi inocentes las frívolas declaraciones del jovén Guzmán sobre la disposición de su mujer para la profesión prevista para ella [133], fuera de que quedan contrarrestadas por las elocuentes manifestaciones posteriores de arrepentimiento del narrador [134].

La *Vida de la corte* contiene los datos más exactos sobre los métodos de los *maridillos.* De modo especialmente astuto se comportan los *estadistas,* que alaban la devoción de su mujer: ésta se pasa todo el día en la iglesia (para que se la busque allí), nunca sale a la ventana (para que los enamorados entren en seguida en la casa), no acepta regalos

---

(...) *comencé a usar de mi oficio* (pág. 68). Sin embargo, el eufemismo todavía no se prolonga en una ficción satírica.

131 Ya hemos visto que Quevedo, siguiendo un antiguo modelo, también pone el sello de «profesión» a otras ocupaciones dudosas; cfr. más arriba, págs. 134 y 144.

132 Por ejemplo, de la mayoría de las figuras secundarias del *Buscón,* como expone Mas (pág. 113). También habría que citar aquí al Caballero de la Tenaza, que en su carta alaba continuamente su constancia al rechazar deseos femeninos. En todos estos casos se atiene Quevedo al antiguo esquema satírico que ya constituye el fundamento del discurso de Faus Semblant en el segundo *Roman de la rose.*

133 *Clás. Cast.,* 114, págs. 63 sig., 67.

134 Págs. 85 sigs.

(para que vean que tienen que pagar al contado)[135]. En las representaciones simplificadas del tipo de las obras posteriores renuncia Quevedo a tales refinamientos dialécticos. Se habla entonces solamente de cómo el *maridillo* anuncia su vuelta a casa: con un ataque de tos bastante sonoro (*un esquilón por tos*)[136] o con el grito equívoco *yo soy c'abro*[137], y de cómo favorece a los buenos pagadores y espanta a los malos con caras siniestras. En los numerosos romances burlescos y sonetos que tratan del *maridillo* el peso principal recae en la conformación metafórica del tipo, que parte única y exclusivamente del símbolo habitual de los cuernos. Todos los objetos que en la época se hacían de cuerno, tinteros, mangos de cuchillos, faroles, etc. son objeto de alusiones conceptistas siempre nuevas, a las que Mas ha dedicado cuatro páginas de su libro[138]. A los *maridillos* de las obras en prosa —p. ej. el Diego Moreno del *Sueño de la Muerte* (págs. 253 b-254 b)— les toca sólo un reflejo de estos fuegos artificiales metafóricos.

La pintura grotesca del atributo metafórico crea una caricatura esencialmente verbal del *maridillo*, quien, de entre los tipos de Quevedo, está dotado, por otra parte, de numerosos rasgos individuales y realistas (esto, a su vez, no impide que en las sátiras posteriores adopte perfiles tan firmes y unitarios como otros tipos, estereotipados totalmente por la tradición). El *maridillo* se libra bastante de la otra tendencia de Quevedo al retrato hiperbólico: su aspecto exterior no le interesa lo más mínimo. Apenas se aprovechan las posibilidades de una sátira de costumbres seria, quedando todo en alguna referencia chistosa a lo repleta que está

[135] *Prosa*, pág. 52 b.

[136] *El mundo por de dentro*, pág. 233 a.

[137] *Muerte*, pág. 254 a. Cfr. también el romance *Echando verbos y nombres...*, verso 66 (*Poesía original*, núm. 775).

[138] Mas, *La Caricature*, págs. 108-112.

la profesión y a la creciente habilidad de la competencia [139]. El tipo está concebido sobre todo de un modo humorístico [140]. A menudo resulta difícil descubrir la desaprobación del autor detrás de las autoalabanzas del *maridillo*, por no hablar de una *indignatio* adecuada a la sátira [141].

La mayor parte de la sátira de Quevedo es sátira de tipos. Es evidente que el retrato satírico era su fuerte. Éste no sólo predomina en los *Sueños*, que se basan en la alineación de figuras de tipos y episodios, sino también en las poesías burlescas e incluso en el *Buscón*. Por el contrario la descripción satírica de todo un ambiente se da muy raramente, no encontrándose hasta *La hora de todos* un principio en este sentido.

Quevedo comparte con la tradición satírica del siglo anterior la tendencia a la tipificación. La sátira de profesiones y estamentos no está, en su origen, totalmente alejada de la realidad, pues a ella correspondía, en el siglo XVI, una realidad organizada en tales estamentos. Quevedo también ha aprovechado la riqueza temática de la sátira humanista y las creaciones satíricas de algunos antecesores inmediatos. Por el contrario, su sátira carece de la componente positiva y reformadora que Erasmo y, sobre todo, sus imitadores habían desarrollado intensamente y que adopta formas casi impertinentes p. ej. en los diálogos de Torquemada. Cuando las sátiras de Quevedo no son sólo frívolas, toman a los vicios y abusos criticados como indicio de la perdición sin esperanzas del mundo entero. En este sentido, el pesimismo del

[139] De la que Diego Moreno, representante de la generación vieja, afirma que tiene mucho que aprender (*Muerte*, pág. 254 b).

[140] Cfr. Mas, pág. 113.

[141] La excitación del poeta al final del *Sueño de la Muerte* y los insultos de que colma a Diego Moreno pertenecen al esquema de desarrollo de las escenas de comedia y apenas aportan nada a la sátira.

Quevedo tardío es ya claramente visible en una obra temprana como *El mundo por de dentro*. En él se le enseña al poeta el mundo solamente para que aprenda a despreciarlo, pues el individuo bien puede cambiar, pero no el mundo, considerado como un todo, ni sus representantes más o menos tipificados: los tipos profesionales son en su esencia siempre impermutables. La sátira de tipos tiene, según esto, un fundamento ideológico. A la sátira contra toda la humanidad corresponde la repugnancia por el mundo entero, lo que también puede motivar la aparentemente arbitraria reunión de temas, y el sastre, acusado de mentiroso y ladrón por una antigua tradición, es tan adecuado para ello como los tipos algo más diferenciados del *caballero de industria* o del *maridillo*.

Una sátira tan pesimista, tan carente de toda tendencia ilustradora, necesita sólo un mínimo de sustancia realista. En los casos en que, gracias al trabajo previo de los erasmitas, existía más sustancia, es ésta a menudo desprovista de todo parecido original con las circunstancias reales por medio de deformaciones demonizadoras o caricaturizantes.

Según esto, parece que a los *Sueños* no les falta totalmente, al menos desde *El aguacil endemoniado*, una tendencia fundamental seria, como la que Lázaro echaba de menos en las obras tempranas de Quevedo. Por el contrario, la tesis de que la sátira de Quevedo carece de la componente crítico-social ha de considerarse como confirmada, pese a algunas modificaciones de detalle. Sin embargo, la intención de Quevedo es otra. Al no haber de perderse la gran perspectiva desilusionadora tampoco podía Quevedo aventurarse mucho en una crítica de abusos particulares. El elegido ángulo de visión de una observación de la humanidad bajo el signo de las «postrimerías» empujaba a la misma limitación. Entre los imitadores de Quevedo que procedieron de otro

modo —fueron justamente los más importantes, como Francisco Santos y Diego de Torres Villarroel— pronto había de perderse la componente teológica y con ella el equilibrio realizado en los *Sueños* entre sátira tipificadora de la humanidad y visión del más allá.

SÁTIRA MORALIZANTE

Junto a la sátira de tipos, agresiva y chistosa, se encuentran en los *Sueños* también partes más serias de carácter didáctico-moralizante [142]. Algunas de las reflexiones sobre los hombres y la vida humana se acercan mucho en el tono a los verdaderos sermones [143], a los que a veces también se hace referencia en el texto mismo [144], y en el nivel conceptual están perfectamente a la altura, si no de la *Commedia* de Dante, sí de las poesías alegóricas de visiones que siguen al *Pelerinage de vie humaine*. Pero también la sátira dialogada humanista, acuñada por Erasmo, a la que tanto debe Quevedo, es, por lo menos a partes iguales, sátira y enseñanza cristiana de la vida. Por último, no debemos olvidar que Quevedo era un buen conocedor de los satíricos romanos tardíos y que éstos, sobre todo Juvenal y Persio, se orientaron en gran medida en la diatriba popular filosófica [145].

---

142 Tamayo habla de «la poderosa corriente ascética que fluye soterránea bajo la aparente frivolidad cómica de los *Sueños*» (*El texto de los Sueños*, pág. 464).

143 Frente a la opuesta aseveración de Carilla (*Quevedo*, pág. 124).

144 *Cuando el diablo predica, el mundo se acaba.* (*Alguacil*, pág. 202 a). *En esto llegamos a una sima grandísima, la Muerte predicadora y yo desengañado.* (*Muerte*, pág. 238 a); cfr. más arriba, págs. 24 y 83.

145 Cfr. Ulrich Knoche, *Die römische Satire*, Göttingen, 1957, páginas 81 sig., 85, 93.

La yuxtaposición de polémica ingeniosa, a veces frívola, y de exhortación edificante no es en absoluto sólo propia de los *Sueños*, dentro de la literatura española del siglo de oro. El mismo fenómeno se observa mucho tiempo antes en las novelas picarescas, sobre todo en el *Guzmán de Alfarache*, al que Miguel Herrero García llamó, algo exageradamente, un *sermón con alteración de proporciones en sus elementos*, es decir, un sermón con signos opuestos, en el que el ejemplo, bajo forma de las aventuras del pícaro, se convierte en lo fundamental y el sermón propiamente dicho aparece solamente como un comentario moralizador [146]. Para explicar el fenómeno llama Herrero la atención sobre la fuerte corriente ascética y el florecimiento de la literatura de sermones y tratados en la España de las postrimerías del siglo XVI. así como sobre los impulsos de renovación espiritual que partieron del concilio de Trento. Los mismos impulsos bien pudieron actuar sobre los *Sueños*, en parte escritos sólo unos años después que el *Guzmán*, y cuyo polifacético autor escribió más tarde incluso varios tratados religiosos y biografías de santos.

Sin embargo, mientras Alemán montó la consideración moral basada en la tendencia de la época como elemento estructural fijo en la novela, está el *Buscón* de Quevedo totalmente libre de tendencias didácticas [147]. En los *Sueños*

146 *Nueva interpretación de la novela picaresca*, en *Revista de Filología Española* 24 (1937), págs. 343-362, especialmente pág. 349. La definición se salta un poco alegremente las fronteras, desde luego existentes, entre los géneros literarios. Esto también se puede aplicar a la restricción posterior («un tipo híbrido de novela-sermón», pág. 362). Bastaría con hablar de una intensa contaminación de la narración con elementos moralizantes, como se observa después en la novela de los siglos XVIII y XIX de modo general.

147 La tesis de Spitzer del «reflejo de la huida del mundo» en esta novela (*Zur Kunst Quevedos in seinem Buscón*, 1. Teil, *Romanische Stil- und Literaturstudien*, Tomo 2, Marburg/Lahn, 1931, págs. 54 sigs.)

la yuxtaposición de sátira ingeniosa y sermón edificante resulta del género literario al que pertenecen: la visión es siempre didáctica y ya mucho antes de Quevedo existió una variante satírico-didáctica de la visión [148]. La influencia de otros géneros, como las danzas de la muerte, pudo reforzar la ambición moralizante. Sobre todo, los *Sueños* están extraordinariamente cerca de la literatura ascética coetánea. El tema central del desprecio del mundo se extiende por todas las obras del ciclo. *El sueño del juicio final*, *El sueño del infierno* y *El sueño de la Muerte* tienen por objeto respectivamente un generalizado tema de meditación: las *postrimerías* o *novísimos* no faltan en ninguna de las numerosas introducciones a la oración y a la meditación en el siglo XVI, en las cuales solía seguir la gloria como cuarta postrimería a muerte, juicio e infierno [149].

Lejos de los *Sueños*, análisis psicológico-morales independientes del pensamiento ascético, tal como los ensayó Gracián, contemporáneo más joven de Quevedo, al dedicar un

---

no es indiscutible (cfr. más abajo, págs. 237 sig.). Al menos está claro que esta supuesta «moral» no se expresa en ninguna parte inequívocamente, sino que en todo caso se insinúa, muy al contrario de como procede Alemán en el *Guzmán de Alfarache*. Cfr. también Rothe, *Quevedo und Seneca*, pág. 32.

148 Por ejemplo, en Luciano y en el *Crotalón*.

149 Ya se ha señalado —cfr. más arriba, págs. 63 sig.— que Quevedo se había servido incluso del término técnico ascético «postrimerías» (si bien de modo semijocoso) respecto a los temas de los *Sueños*. Introducciones a la meditación sobre las postrimerías se encuentran ya en Tomás de Kempis, en Ignacio de Loyola *(Ejercicios espirituales)*, Pedro de Alcántara *(Tratado de la oración y meditación)*, en numerosos opúsculos de Luis de Granada (más detalladamente, en el tratado *De la oración y consideración)*, en la *Introduction à la vie dévote* de Francisco de Sales, traducida por Quevedo, y en otros muchos. En los distintos autores son muy semejantes el método y el orden de las ideas.

episodio de su *Criticón* p. ej. a un tema tan indiferente teológicamente como la *edad varonil* y el *ser persona*[150].

JUICIO FINAL

El primer *Sueño* de Quevedo es el más pobre en elementos moralizantes. Ni siquiera la frase final contiene la más mínima alusión a la exhortación, que resulta inmediata, de que el lector o el destinatario piensen en la salvación de la propia alma a la vista de los inminentes horrores del juicio. Aquí Quevedo no toma prestado de la teología más que la temática, o bien se limita a simples alusiones.

En la representación del juicio sólo se ha apoyado Quevedo en el texto de la *Biblia* en tres cortos pasajes[151], además, atenuándolos sin excepción. Reproducir el ímpetu y la multiplicidad de las visiones apocalípticas no podía ser la ambición de un satírico. La tradición cristiana y la literatura inspirada en ella se habían atenido también cada vez menos al *Apocalipsis* y cada vez más a los anuncios del juicio final y de la vuelta del Hijo del hombre en los *Evangelios*[152], pero habían continuado desarrollando estas profecías en la conformación del «juicio» como un proceso con acusadores y defensores. En el detalle individual resulta

[150] *El criticón* II, *Crisi* 1 (*Reforma universal*).

[151] 1.°, comienzo del *Sueño* (sobre todo la mención de las trompetas del juicio, pág. 190 b); 2.°, descripción del trono de Dios (página 192 a); 3.°, algunas frases al final del *Sueño* (pág. 196 a).

[152] El pasaje *Mateo* 25, en el que se habla de «separar las ovejas de los carneros» (v. 32 sig.) y las palabras del rey a los justos y a los injustos (ibid., v. 34-46) se citan una y otra vez en los sermones y meditaciones sobre el juicio final. Pero, por supuesto, siempre siguió siendo posible volver al relato de la Revelación; cfr., p. ej., el sermón de Alonso de Cabrera, *NBAE* III, págs. 82 sigs., sobre todo páginas 84 b-85 a.

difícil decir si Quevedo se acerca más a los padres de la Iglesia, a las representaciones medievales del juicio final o a la literatura ascética de su propia época. Sin embargo se puede probar que la influencia de esta última ha sido importante. Un leit-motiv que aparece una y otra vez en casi todas las meditaciones y sermones de finales del siglo XVI sobre el juicio es la repugnancia que experimenta el alma del pecador ante el cuerpo del que antes fue víctima y en el que ahora ha de volver a entrar:

> Más por el contrario, qué tristeza sentirá el ánima del condenado cuando vea su cuerpo tal cual allí se le ofrescerá, escuro, sucio, hediondo y abominable. (...) Pues dime agora, ánima miserable, ¿por qué tanto aborreces lo que tanto amaste? ¿No era esta carne tu querida? [153].

El motivo es recogido por Quevedo no sólo en condensación característica,

> Después noté de la manera que algunas almas huían, unas con a s c o y otras con miedo, de sus antiguos cuerpos (...) (pág. 191 a)

sino que también se eleva a la surrealista visión de los pecadores, que emprenden la huida ante sus propios miembros, testigos de sus yerros.

Otras reminiscencias de las descripciones de los escritos ascéticos apenas se pueden ya reconocer como tales: el juicio final de Quevedo tiene lugar en un valle [154], evidentemente el valle de Josafat del profeta Joel, que también se men-

[153] Luis de Granada, *De la oración y consideración*, *BAE* VIII, página 45 a/b. Cfr. además los dos sermones del primer domingo de adviento de Juan de Avila, *Obras*, t. II *(Biblioteca de Autores Cristianos*, 108, Madrid, 1953), págs. 40 y 59.

[154] (...) *comenzaron a caminar al valle con pasos más entretenidos*, pág. 191 b; (...) *juntos llegaron al valle*, pág. 192 a.

ciona regularmente en los sermones tradicionales [155]. Cuando Quevedo, con fingida ingenuidad, subraya que al interrogar a Adán incluso se le pide cuenta de una manzana, *porque se vea si iba estrecha* (pág. 192 b), alude, como también en otros pasajes [156], a la caracterización tradicional del día del juicio como *día de la cuenta estrecha* [157].

En el juicio universal mismo de Quevedo no se encuentran demasiadas reminiscencias edificantes. Los veredictos son tan indiferenciados como las figuras típicas a que se refieren. Algunos pecadores, como el escribano y el farandulero, están ya condenados por su profesión. Cuando los veredictos se justifican someramente es como en el caso de unos ladrones que han expiado su culpa con la muerte en la horca y entran así en la vida eterna [158], lo mismo que un barbero y un boticario, porque interceden sus patrones San Cosme y San Damián, y que unas mujeres livianas, porque han sido devotas de la Virgen María [159]. A otra, en cambio, no le sirve de nada haber ido a misa todos los domingos, y los taberneros y sastres insisten en vano en sus servicios: los taberneros han proporcionado el vino para la misa y los sastres han vestido a *niños jesuses* [160]. En

155 *Joel* 4, versos 2 y 12.

156 En las palabras de Judas (*¿qué tal la* [=*la cuenta*] *daré yo* [...]?, pág. 192 b) y en las del maestro de esgrima (*yo daré buena cuenta*, pág. 193 a).

157 Juan de Ávila, t. II, págs. 35, 53 sigs.; Luis de Granada, páginas 35 b, 41 b; Ignacio de Loyola, *Obras completas* (*BAC* 86, Madrid, 1952), pág. 929.

158 Al principio del *Lazarillo de Tormes* se formula irónicamente la misma idea: (...) *fué preso y confessó e no negó y padesció persecución por justicia. Espero en Dios que está en la gloria, pues el Euangelio los llama bienauenturados* (págs. 66 sig.).

159 Manuscritos y primera versión impresa, alterado en 1631. Cfr. Astrana Marín, *Prosa*, pág. 194 b, nota 2.

160 Versión manuscrita y Zv (así en Astrana Marín, pág. 195 a), en B y M cambiada o más inocua (B: *jesuses*, M: *niños*).

vano se buscan motivaciones exhaustivas del veredicto correspondiente, condenación y salvación se reparten de un modo muy arbitrario. A veces da la impresión de que al autor le causa un gran placer mandar al infierno sin más contemplaciones a pecadores inofensivos como el sacristán ladrón y el astrólogo presumido (págs. 195 b, 196 a).

Por el contrario, al final del *Sueño* se vuelve a emplear un tono más serio. En la frase

> (...) y Cristo subió consigo a descansar en sí los dichosos, por su pasión (pág. 196 a)

se puede descubrir incluso un eco de la «paz de los justos» de las meditaciones sobre el paraíso [161], el único en todos los *Sueños*, en los que Quevedo, por razones fácilmente comprensibles, habla poco de la cuarta postrimería. También pertenece a la práctica general de las meditaciones sobre el juicio final el que, una vez concluido el juicio, se hable aún brevemente de la gloria de los justos y de la condenación de los pecadores.

INFIERNO Y CONDENACIÓN

En las meditaciones sobre el infierno, las descripciones del más allá no contienen nada que no hubiesen ofrecido ya las visiones medievales de un modo mucho más impresionan-

---

[161] Cfr. p. ej. Luis de Granada (que se apoya en gran manera en San Agustín, p. ej. *Confessiones* X, 22: *Et ipsa est beata vita, gaudere ad te, de te, propter te* y XIII, 36: *quod et nos* [...] *sabbato vitae aeternae requiescamus in te*): *Otórgame tú, dulcísimo y amantísimo Jesús, holgarme en ti* (...). *Porque no puede mi corazón holgar y contentarse verdaderamente, si no descansa en ti* (...) (*Menosprecio del mundo*, *BAE* XI, pág. 405 b). Además *De la oración y consideración*, pág. 56 b y *Memorial de vida cristiana*, *BAE* VIII pág. 211 a, así como Alonso de Cabrera, *NBAE* III, págs. 82 sigs.

te. El *Infierno* de Quevedo enlaza, como ya vimos, con estos precedentes más antiguos [162]. El mismo motivo de los dos caminos al principio del *Sueño* proviene de la tradición de visiones, aunque parece pertenecer más a la peregrinación al paraíso que a la visión del infierno: se le encuentra en dos narraciones alegóricas del siglo XIII tituladas *Voie de paradis*, una de las cuales es obra de Rutebeuf y la otra se atribuye a Raoul de Houdenc [163], pero, en cambio, no aparece en el *Songe d'enfer* del último autor. Quevedo se reservó el derecho de poder elegir entre los dos caminos en su papel de caminante del más allá y de, sin embargo, decidirse por el camino del mal.

La frivolidad de una modificación semejante no impide que el motivo de la encrucijada se trate en algunos pasajes de un modo perfectamente serio, de acuerdo con la idea popular corriente y con la cristiana sublimada. Esto se puede aplicar sobre todo al episodio en el que un general, con insistentes exhortaciones, intenta hacer volver a algunos soldados que han caído en el mal camino (págs. 46 sig.). En sus palabras se antepone, de acuerdo con la situación —y en parte apoyándose casi literalmente en el *Enchiridion militis christiani* de Erasmo— [164], el deber del cristiano al

---

162 Cfr. más arriba, págs. 22 sig., 71 y 108.

163 Las dos *Voies* están reproducidas en Rutebeuf, *Œuvres complètes*, ed. de A. Jubinal, París 1839, t. II, págs. 24 sigs. y 227 sigs.

164 *Pues siendo muy averiguado que tan temerosa y tan dificultosa guerra nos tiene en aprieto, y que nuestra pelea es con tantos enemigos, hechos todos de concierto, conjurados y aliados para nuestra destruyción* (...) *¿qué locura tan grande es la nuestra no tomar nosotros contra ellos las armas* (...)? (Erasmo). *Advertid que la vida del hombre es guerra consigo mismo y que toda la vida nos tienen en armas los enemigos del alma, que nos amenazan más dañoso vencimiento* (Quevedo). *Es el cielo que está prometido al que singularmente peleare* (Erasmo). (...) *que sólo coronan al que legítimamente peleare* (Quevedo). Las citas del *Enchiridion* según la traducción española de

del soldado, en el sentido de la muy conocida frase *Militia est vita hominis* (Job, 7). La guerra en sentido propio no es, sin embargo, totalmente pasada por alto por Quevedo: el final del discurso del general incluye precisamente la fidelidad debida a los príncipes de la tierra (*Y advertid que ya los príncipes tienen por deuda nuestra sangre y vida* (...)). Para Erasmo el *miles* era sólo el luchador contra los «enemigos del alma», al tiempo que condenaba la verdadera guerra [165].

También está en consonancia con la literatura edificante de la época el que hacia el final de la peregrinación el camino de la virtud se ensanche y el del infierno se estreche (pág. 47). Los predicadores de los siglos XVI y XVII solían hacer apetecible a sus oyentes la verdadera vida espiritual, entre otras cosas, refiriéndose a los sufrimientos e inclemencias que trae consigo la vida apartada de Dios y a los bienes que Dios promete a los suyos en la tierra. Luis de Granada se sirve también del símil de los dos «caminos»:

> Esta es pues, hermano, la suavidad y descanso del camino de los buenos; mas (...) El camino de los malos, dice el Eclesiástico, está lleno de barrancos (...) ¿Paréscete pues que es buen trueque dejar el camino de Dios por el del mundo, habiendo tanta diferencia del uno al otro, no sólo en el fin del camino, sino también en todos los pasos dél? (*BAE* 8, página 211 b) [166].

1524, editada por Dámaso Alonso, *Revista de Filología Española, Anejo* 16, Madrid 1932, págs. 114 y 117. Respecto a la extraordinaria difusión de esta traducción en la España del siglo XVI, cfr. Bataillon, *Érasme et l'Espagne*, págs. 205 sigs.

165 *En esta locas batallas en que, o por odio ravioso, o a lo menos por miserable necessidad, unos hombres contra otros pelean* (...) (página 119).

166 El mismo pensamiento se trata de modo mucho más detallado en la *Guía de pecadores* (*BAE* VI, págs. 69 sigs.).

Según esto, está totalmente de acuerdo con la reflexión ascética el que la pérdida de las acostumbradas comodidades dé lugar a que algunos de los pecadores regresen aún a última hora al sendero de la virtud. Menos edificante parece la agudeza de que también algunos virtuosos se pasen al camino del infierno por pensar que sólo un camino espinoso puede ser el bueno:

> Porque, como ellos saben que el camino del cielo es angosto, y el del infierno ancho, y al acabar veían el suyo ancho y el nuestro angosto, pensando que habían errado o trocado los caminos, se pasaban acá (...) (pág. 47).

El pensamiento abre amplias perspectivas, sin embargo resulta dudoso, a la vista de la sólo alusiva representación, hasta qué punto está el lector autorizado a «seguir pensando».

Por lo menos un pasaje del *Infierno* está sacado de la meditación sobre el infierno propiamente dicha: el episodio del *atormentado de sí mismo*. Los autores de tratados describen también un castigo infernal sólo espiritual, como el que padece el *atormentado*, pero, según ellos, afecta a todos los condenados j u n t o a los castigos corporales. Es triple y concierne a las tres «potencias del alma», memoria, entendimiento y voluntad [167]:

> El entendimiento privado de la visión beatífica en que consiste su gloria. La memoria afligida con el acuerdo de los deleites pasados y males venideros, viendo la brevedad de los unos y la eternidad de los otros. La voluntad con desesperación [168].

[167] Al triple castigo se suman todavía los remordimientos de conciencia que parten del entendimiento, el *gusano de la conciencia*, que también menciona Quevedo.

[168] Alonso de Cabrera, *NBAE* III, pág. 381 a. Cfr. además las meditaciones sobre el infierno de Fray Luis de Granada, bastante semejantes, *BAE* XI, pág. 89 b, *BAE* VIII, págs. 50 a/b, 207 sigs.

En su versión (págs. 65 sig.) se ha apartado Quevedo de la tradición sobre todo en tanto que ha hecho de lo que en ésta era un castigo de todos los condenados, el castigo especial de un habitante del infierno, destacado por sus especiales dones espirituales. El hecho de que lo dispensara al mismo tiempo de todos los castigos infernales visibles —un atrevimiento teológico que quizá se remonte a Erasmo [169]— posibilitó la equiparación, de gran efecto, de las *potencias* con los verdugos y demonios:

> ¿Verdugos te parece que me faltan? ¡Triste de mí, que los más crueles están entregados a mi alma! (...) ¡Ay, qué terrible demonio eres, memoria del bien que pude hacer y de los consejos que desprecié y de los males que hice! (...) ¡Déjasme tú y sale el entendimiento con imaginaciones de que hay gloria que pude gozar y que otros gozan a menos costa que yo mis penas! ¡Oh, qué hermoso que pintas el cielo, entendimiento, para acabarme! (...) ¿Es posible que mi voluntad no ha de tener paz conmigo un punto? (*Infierno*, págs. 65 sig.).

También otros pasajes del *Infierno* están cerca del espíritu de la literatura de sermones. La descripción de Fray Luis de Granada:

> Otros hay que perseverando en su mala vida, se aseguran con la esperanza de la divina misericordia, y de la pasión de Cristo [170].

---

[169] Erasmo había discutido en la regla XX del *Enchiridion* la existencia de los castigos corporales en el infierno. Quevedo no va tan lejos, por lo menos expresamente. Cfr. la detallada discusión del problema por Mas en los apéndices de las *Zahurdas*, págs. 91-93.

[170] *Guía de pecadores*, pág. 100 b. Seguramente pensaban tanto Fray Luis de Granada como Quevedo en la doctrina protestante de la justificación; en todo caso, el poeta hace en el mismo *Sueño del infierno* reproches muy semejantes a Lutero: *Dices también que Cristo pagó por todos y que no hay sino vivir como quisiéramos* (...) *que murió para darnos libertad de pecar* (...) (pág. 85).

se puede aplicar a los pecadores que confían abusivamente en la piedad de Dios y que continuamente tienen en la boca *Dios es piadoso* (pág. 61). El demonio de Quevedo se expresa, de acuerdo con su carácter, primero de un modo más bien sarcástico sobre la aparente paradoja de que también la confianza en la piedad de Dios pueda conducir al infierno:

> Y con esto, mientras ellos haciendo mal esperan en Dios, nosotros los esperamos acá (pág. 61).

Sin embargo sigue un discurso en el más puro estilo de tratado —no en el popular de un Fray Luis de Granada, sino en el de antítesis elíptica de los escritos ascéticos de Quevedo [171], como *La cuna y la sepultura* y *Virtud militante*:

> Que se burlan a sí las almas que consideran la misericordia de Dios encubridora de maldades y la aguardan como ellos la han menester, y no como ella es, purísima y infinita en los santos y capaces della, pues los mismos que más en ella están confiados son los que menos lugar la dan para su remedio. No merece la piedad de Dios quien, sabiendo que es tanta, la convierte en licencia y no en provecho espiritual (pág. 61).

La cita paralela de Fray Luis de Granada es mucho más modesta y, al mismo tiempo, más inmediata:

> Dime, ruégote, ¿quién te enseñó á hacer esa consecuencia, que porque Dios es bueno, tomes tú licencia para ser malo, y salir con ello? [172].

Frente a estos episodios concebidos completamente en serio hay una cantidad considerable de casos en los que el infierno sirve de pretexto para agudezas hiperbólico-burles-

---

171 Cfr. Carilla, *Quevedo*, págs. 144 sig.

172 *Guía de pecadores*, pág. 101 a.

cas: los alguaciles no se encuentran en el infierno, pues *en cada alguacil malo, aun en vida, está todo el infierno en él* (*Infierno*, pág. 70); en correspondencia, el demonio que ha ido a parar dentro de un alguacil se lamenta de que él (y no el alguacil) es el que resulta peor parado en esta simbiosis (*Alguacil*, pág. 197 b); los demonios no quieren saber ya nada de mercaderes y sastres, pues ya vienen demasiados (*Alguacil*, pág. 200 b; *Infierno*, págs. 48 sig.); las mujeres son las que convierten al infierno en un verdadero infierno (*Alguacil*, pág. 201 b); incluso los demonios tienen miedo de las viejas (y de los putos) (*Infierno*, página 62); los taberneros se pueden mover libremente por el infierno, ya que les gusta tanto estar allí que no hay que temer que huyan (pág. 67); las mujeres hermosas, los malos confesores y los letrados son enviados de vez en cuando a la tierra para que proporcionen más almas al infierno (pág. 69). Pasajes semejantes, más ingeniosos que edificantes [173], se comentan a veces, sin embargo, en un tono de sermón que resulta poco adecuado al objeto:

> Ved cuáles son los sastres, que es para ellos amenaza el no dejarlos entrar en el infierno (pág. 48, versión B) [174].

Ciertamente, las variaciones sobre el tema del parecido del pecador con el demonio, p. ej., podrían justificarse con la concepción teológico-moral, citada con gusto por los autores de tratados, de que el que vive en pecado mortal y se ha

---

[173] En parte recuerdan a las escenas de la bajada a los Infiernos en los misterios medievales, p. ej. en el *Misterio* IV de Erlau y en el *Misterio de pascua* de Innsbruck. Cfr. al respecto Rosenfeld, *Ständesatire*, págs. 202 sig.

[174] Parece que Quevedo se dio cuenta de la ruptura estilística, pues en la edición de Madrid dio una versión puramente edificante al pasaje: *Ved cuáles son los malos* (...) (*Zahurdas*, pág. 48).

apartado, por tanto, de Dios, de hecho es equiparable al demonio, sobre todo cuando incita a otros a pecar y también en este punto asume las funciones del demonio[175]. Menos frecuente que tales razonamientos teóricos es su aplicación práctica en forma de fuertes invectivas contra determinadas categorías de pecadores. Se encuentran, p. ej., en Alonso de Cabrera, que llama a la mujer mala *sepultura de los cuerpos, infierno para las almas* y después incluso habla de *Sataneses incarnados*[176], una anticipación de los *sobrescrito de Bercebús, pinta de Sataneses, recovera de condenaciones* de Quevedo y de su *dueña vade retro*. Tales hipérboles aparecen en los predicadores, como mucho, sólo en los momentos cumbres de indignación moral, en Quevedo, cuya sátira sólo conoce puntos culminantes (conceptistas), hacen sobre todo un efecto frívolo.

MUERTE Y VANIDAD. CONTEMPTUS MUNDI

El que el pensamiento de la muerte desempeñe un papel esencial en los *Sueños* —sobre todo en el último, el *Sueño de la Muerte*— no se puede atribuir, desde luego, exclusivamente a su lejano parentesco con la literatura de las danzas de la muerte: la inestabilidad de las cosas terrenas y la omnipresencia de la muerte es un leit-motiv en las meditaciones teológico-filosóficas de Quevedo, una de cuyas obras ascéticas más importantes, *La cuna y la sepultura*, compuesta en sus partes esenciales antes de 1612 y, por tanto,

175 Cfr. p. ej. Juan de Avila, *Obras*, t. II, pág. 376 y Fray Luis de Granada, *BAE* VI, pág. 132 b.

176 *NBAE* III, págs. 377 a y 378 a.

temporalmente muy cerca de los *Sueños*[177], está dedicada totalmente a este tema. Sin embargo la originalidad del contenido de tales meditaciones no es, en efecto, grande. La ideología cristiana y la estoica se enlazan en ellas de modo casi inseparable[178]. Un ejemplo muy instructivo al respecto es el episodio de los *muertos de repente* en el *Infierno* (págs. 62 sig.). La tendencia de los frívolos a gozar primero de la vida y dejar el arrepentimiento y el cambio de conducta para después era un tema de sermón predilecto en la época de Quevedo[179]. Entre otros, servía de argumento contra esta actitud la posibilidad de que la muerte viniese «de repente» y de que al pecador endurecido le resultaría mucho más difícil arrepentirse estando enfermo de muerte que estando bien de salud. También Séneca había prevenido contra un retraso en la conversión «hacia la verdadera vida». Su argumentación, naturalmente, es algo distinta: se llama la atención al hombre de que quizá no lleve nunca a la práctica su buen propósito y de que, en cualquier caso, es vergonzoso dedicar a la virtud y a la *bona mens* sólo el «resto» de la vida (*reliquias uitae*)[180]. Mientras Séneca aparece aquí como un predecesor de los autores cristianos, algunos as-

---

177 El título de 1630 —y, seguramente, también el de 1612— decía: *Dotrina moral del conocimiento propio, y del desengaño de las cosas agenas*. Cfr. sobre esto Rothe, *Quevedo und Seneca*, págs. 47 sig.

178 «(...) la muerte (es) seguramente el tema que Quevedo ha tratado más a menudo con pensamientos, conceptos e imágenes estoicas y especialmente senequistas (...)» (Rothe, pág. 93).

179 Cfr. Juan de Avila, *Obras*, t. II, pág. 312, así como Fray Luis de Granada, *BAE* VI, pág. 95 b, que cita una larga lista de padres de la Iglesia sobre el problema en cuestión. El contraste entre morir preparado y no preparado también está presente constantemente en la literatura de las danzas de la muerte y sus antecedentes; cfr. Cosacchi, *Makabertanz*, págs. 23 y 270 sigs.

180 *De breuitate uitae* III, 5 (*Dialogues*, t. II, ed. y trad. por A. Bourgery, *Les Belles Lettres*, París, 4.ª ed., 1961, pág. 51).

pectos de su meditación sobre la muerte han llegado inmediatamente a los autores humanistas. Sucede así, p. ej., con la idea de que no hay muerte inesperada, «repentina», pues todos los hombres saben que son mortales y todo a su alrededor se lo recuerda diariamente:

> Cotidie praeter oculos nostros transeunt notorum ignotorumque funera: nos tamen aliud agimus, et subitum id putamus esse quod nobis tota uita denuntiatur futurum [181].

Ya Erasmo había fundido en uno ambos pasajes de Séneca en su tratado *De praeparatione ad mortem*, dándoles un sentido cristiano [182]. De esta pequeña obra, de la que probablemente partieron también los mencionados pasajes de tratados y sermones [183], ha tomado Quevedo casi literalmente la mayor parte de su discurso [184]. Compárese:

> At qua fronte vocamus mortem improvisam, quae se quotidie omnibus sensibus ingerit nostris? An infantia nostra quid aliud audimus quam gemitus morientium? quid aliud videmus quam efferri funera? quam pompas lugentium? quam monumenta, ac defunctorum titulos? (...) Quocumque te vertas, mors

---

181 *Consolatio ad Polybium* 11, 1 (*Dialogues*, t. III, ed. y trad. por R. Waltz, París, 4.ª ed., 1961, pág. 111).

182 *Opera omnia*, t. V, col. 1304.

183 Sobre su influencia en la literatura española del siglo XVI, sobre todo en Alejo Venegas y Fray Luis de Granada, cfr. Bataillon, *Érasme et l'Espagne*, págs. 598 sigs.

184 La frase final del discurso (*sabiendo con cuán secretos pies entra la muerte en la mayor mocedad y que en una misma hora, en dar bien y mal, suele la naturaleza ser madre y madrastra*) está inspirada en Plinio el Joven, al que ya hace referencia una nota al margen de un manuscrito, cfr. *Zahurdas*, pág. 62 y nota a Z 66. La frase *¿Cómo puede morir de repente quien dende que nace ve que va corriendo por la vida y lleva consigo la muerte?* (*Infierno*, página 63) recuerda un pasaje anterior del mismo tratado de Erasmo: (...) *currimus, sed mortem habentes in pedibus, imo toto corpore nobiscum circumferentes* (...) (col. 1295).

in insidiis est. (...) Quid quod quoties nominatur homo, mortis admonetur. (...) Quid igitur agunt qui deprecantur mortem improvisam, nisi ut suam accusent improvidentiam? imparatis enim omnis improvisa mors est, etiam si centenario veniat.

—Mentís —dijo un diablo—. Que ningún hombre muere de repente; de descuidado y divertido, sí. (...) ¿Qué otra cosa véis en el mundo sino entierros, muertos y sepulturas? ¿Qué otra cosa oís en los púlpitos y leéis en los libros? ¿A qué volvéis los ojos que no os acuerde de la muerte? Vuestro vestido que se gasta, la casa que se cae, el muro que se envejece y hasta el sueño cada día os acuerda de la muerte, retratándola en sí. Pues, ¿cómo puede haber hombre que se muera de repente en el mundo, si siempre lo andan avisando tantas cosas? No os habéis de llamar, no, gente que murió de repente, sino gente que murió incrédula de que podía morir así (...) (pág. 63) [185].

Sólo la tensión y la conformación escénica son propiedad de Quevedo, que subraya sobre todo el argumento de la omnipresencia de la muerte.

En el centro de las meditaciones de Quevedo —como ya también de las de Séneca [186]— está, junto a la crítica del olvido de la muerte, la superación del miedo a la muerte. Incluso Séneca calificaba ya de «lugar común» [187] al pensamiento, del que Quevedo da distintas variaciones, de que la muerte no es antípoda de la vida, sino que es inherente a ella y comienza con ella misma. Sin embargo las aportaciones de Quevedo a este tema resultan verdaderamente brillantes, ya sea porque corrige el uso lingüístico,

---

[185] Rothe alude a lo cercano que está a Séneca este pasaje (*Quevedo und Seneca*, pág. 34).

[186] Cfr. Rothe, pág. 94.

[187] *Memini te illum locum aliquando tractasse, non repente nos in mortem incidere, sed minutatim procedere; cotidie morimur* (...) (*Epistulae morales* 24, *The Loeb Classical Library*, 2.ª ed., 1925, pág. 176).

> (...) y lo que llamáis morir es acabar de morir, y lo que llamáis nacer es empezar a morir, y lo que llamáis vivir es morir viviendo (...) (págs. 237 b-238 a)

ya sea porque se burla de la idea popular de la «muerte como esqueleto» porque cualquiera ya es por dentro «su propia muerte», es decir, un esqueleto con calavera, mucho antes de que se dé cuenta de ello (*y primero sois calavera y güesos que creáis que lo podéis ser*, ibid.)[188]. Incluso al aún más corriente lugar común de la igualdad de todos ante la muerte le ha dado Quevedo una forma original al trasponerlo a la alegoría grotescamente desfigurada de la Muerte (*Sueño de la Muerte*, pág. 237)[189].

El *contemptus mundi*, que surge de la conciencia de la fugacidad del mundo y de la vida, tiene también sus raíces en la filosofía estoica. La *brevedad* y la *fragilidad de la vida* era, además, un tema favorito de la literatura de tratados[190]; sin embargo, Quevedo ha dado forma a la experiencia del tiempo que se escapa[191] y a la polémica contra los que pierden el tiempo despreocupadamente[192] apoyándose, sobre todo,

---

188 Como es sabido, esta idea se basa en las primeras representaciones de la danza de la muerte, en las que cada figura se encuentra con el esqueleto que va a quedar de ella: «la» muerte como esqueleto es de fecha más reciente. Cfr. p. ej. Hellmut Rosenfeld, *Der Totentanz in Deutschland, Frankreich und Italien*, en *Letterature Moderne* 5 (1954), págs. 62-80.

189 Cfr. más abajo, págs. 275 sig.

190 Luis de Granada, *De la oración y consideración*, págs. 27 sigs.; Diego de Estella, *Vanidad del mundo*, I, 3-5; Antonio de Guevara, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* (ed. de M. Martínez de Burgos, *Clás. Cast.* 29, Madrid 1952), cap. 20, págs. 189 sigs.

191 En el discurso del Desengaño en *El mundo por de dentro*, pág. 225 a/b y en algunos sonetos morales (*Todo tras sí lo lleva el año breve...* y *¡Cómo de entre mis manos te resbalas!*, en *Poesía original*, núms. 30 y 31).

192 *De breuitate uitae*, IV, 4, págs. 54 sig.

en Séneca. La idea de la fugacidad está desde siempre relacionada de modo muy íntimo, como es natural, con la meditación sobre la muerte[193]. El discurso con que el Desengaño intenta apartar al poeta de su vanidosa vida mundana al principio de *El mundo por de dentro* (pág. 225 a/b) acaba con la exhortación a no olvidar nunca la omnipresencia de la muerte:

> Cuerdo es sólo el que vive cada día como quien cada día y cada hora puede morir.

También en lo demás constituye el comienzo de *El mundo por de dentro* un repertorio casi completo de los temas tradicionales del desprecio del mundo: el mundo satisface los apetitos y deseos vanidosos de los hombres con la variedad de sus fenómenos[194], pero le niega la paz del alma[195], es el lugar de los siete pecados capitales (ira y gula se mencionan

---

[193] La dependencia es de tipo genético: p. ej. algunos precedentes de la literatura de las danzas de la muerte, las poesías de *Vado-mori*, surgidas hacia el 1200, enlazan con el tratado del *Contemptus mundi* de Bernardus de Morlas. Cfr. Cosacchi, *Makabertanz*, pág. 60.

[194] También Fray Luis de Granada. *Menosprecio del mundo*, páginas 383 b-384 a, escribe sobre los *deseos terrenos* como símbolo de un impuro modo de vida mundano, en contraposición con la *verdadera paz del corazón*. Quevedo habla dos veces de *deseo peregrino* (*Infierno*, pág. 42 y *El mundo por de dentro*, pág. 224 b). Rothe vuelve a atribuir a Séneca el uso de la palabra «peregrino» (*Quevedo und Seneca*, pág. 33).

[195] Cfr. la nota anterior, así como el principio del *Infierno* ([...] *que no hallé paz en nada desto*, pág. 42); además Diego de Estella, *Vanidad del mundo* I, 1, cap. 2; *De pace cordis* (citado según la traducción latina *De contemnendis mundi vanitatibus*, Colonia 1585), y la despedida del mundo del *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* de Antonio de Guevara, que copió Grimmelshausen en el capítulo final del V libro de su *Simplicissimus*: *Quédate adiós, mundo, pues* (...) *alteras y no pacíficas*, (...) *pues en ti* (...) *no ay paz sin discordia, no ay amor sin sospecha, no ay reposo sin miedo* (...) (página 189).

expresamente, a la lujuria se alude)[196] y de las malas compañías, que inducen al hombre al mal[197]. Pero Quevedo ha transformado algunos pensamientos tradicionales de modo muy significativo. En la literatura ascética se dice a menudo que el mundo es un «hipócrita» porque parece que promete la realización de todos los deseos pero, en último término, no trae sino desgracia, sufrimiento y, finalmente, muerte y descomposición[198]. En principio, el título y la introducción del *Sueño* de Quevedo se basan en la misma concepción: la verdadera cara del mundo es muy distinta de la que éste muestra al exterior[199]. Pero después tiene lugar un desplazamiento: ya no el mundo, sino los hombres que viven en él son «hipócritas», empleándose la palabra en un sentido muy amplio y, sin embargo, muy concreto. Esto tiene graves

---

196 Cfr. p. ej. Antonio de Guevara, *Oratorio de religiosos* IV (*Místicos franciscanos*, t. II, *BAC*, págs. 477 sig.).

197 Este pensamiento se hace más claro en el *Alguacil* (*¿Hay diablo como un adulador, como un invidioso, como un amigo falso y como una mala compañía?*, pág. 202 a); en *El mundo* —más desde la perspectiva del poeta implicado en el error— se habla más de los amigos en cuya compañía busca los placeres (*corría adonde tras la hermosura me llevaban los ojos, y adonde tras la conversación los amigos*, pág. 225 a). Guevara habla de lo pernicioso que es el trato con pecadores, *Oratorio de religiosos* IV (*La más eficacísima ocasión para pecar es morar hombre entre los hombres pecadores*, pág. 475). Vid. también Fray Luis de Granada, *Primera guía de pecadores* (ed. de M. Martínez de Burgos, *Clás. Cast.* 97, Madrid 1953, págs. 135 sig.), así como varios pasajes en el *Guzmán de Alfarache* (*Clás. Cast.* 83, págs. 68 y 82).

198 *¿Pues qué mayor engaño, y qué mayor hipocresía que esta?* (Luis de Granada, *Guía de pecadores*, *BAE* VI, págs. 114 b-115 b). Vid. también Diego de Estella, *Vanidad del mundo*, II, 3 (*De falsitate mundi*).

199 Muy semejante al título del *Sueño* la formulación de Luis de Granada en la *Guía de pecadores*: *Cata aquí, pues, hermano mío, la figura verdadera del mundo, aunque sea otra la que él por defuera muestra* (...) (pág. 115 b).

consecuencias. Quevedo desenmascara, como anteriormente lo ha hecho la literatura ascética, ventajas mundanas tales como belleza y riqueza, pero ya no lo hace subrayando su fugacidad. El rico no es rico en realidad, su lujo sólo sirve para encubrir la bancarrota que le amenaza; la belleza de la dama que pasa embozada es solamente el producto de artificios cosméticos. Al aconsejar el Desengaño al poeta que se imagine determinados aspectos de la fisiología femenina de modo repugnante (pág. 232 a), coincide en ello con las recomendaciones de algunos autores de tratados [200], pero la tendencia es muy distinta: lo que en el tratado es un método para el buen fin (el hombre ha de aprender a defenderse de las tentaciones) se convierte en la sátira de Quevedo en un malintencionado fin en sí mismo (bien mirado, la mujer no puede inducir absolutamente a tentación).

Cuando se pueden establecer paralelos semejantes, hay que admitir en general una dependencia temática, pero la tendencia se desvía de lo edificante-ascético a lo satírico-intramundano. Según los autores de tratados sobre el *contemptus mundi*, pertenece a la esencia del mundo, p. ej., el que éste encubra todos los vicios y los dé como virtudes, al llamar generoso al derrochador, moderado al avaro, elocuente al charlatán, callado al tonto, enamorado al vicioso [201]. Quevedo recoge este motivo del cambio de

[200] *Considera parum, quanta turpitudo abscondita lateat sub illa figura depicta* (Diego de Estella, *Vanidad del mundo* I, 15, pág. 47).

[201] Así, Antonio de Guevara en su «despedida del mundo» (cfr. más arriba, nota 195): *Quédate adiós, mundo, pues en tu palacio a nadie llaman por su nombre propio: porque al temerario llaman esforçado; al cobarde, recogido; al importuno, diligente; al descuydado, pacífico; al pródigo, magnánimo; al escaso, modesto; al hablador, eloqüente; al nescio, callado; al dissoluto, enamorado;* (...) *por manera que nos vendes, o mundo, el envés por revés, y el revés por envés.* (*Menosprecio*, pág. 190).

nombre, pero lo transforma en varios aspectos. No se denominan de forma paliativa cualidades y modos de comportarse, sino oficios, porque a los que los practican no les parecen bastante nobles. Generalmente se trata de profesiones muy honrosas:

> El zapatero de viejo se llama entretenedor del calzado; el botero, sastre del vino, porque le hace de vestir; el mozo de mulas, gentilhombre de camino (...) (pág. 226 a).

Sólo en algunos casos se sustituyen denominaciones verdaderamente negativas por eufemismos, enumerándose los verdaderos oficios al lado de los «pseudo-oficios»:

> (...) el verdugo se llama miembro de la justicia, (...) el fullero, diestro; (...) la putería, casa; las putas, damas; las alcagüetas, dueñas; los cornudos, honrados (ibid.).

La nueva denominación no es ya dada por el «mundo», sino por los mismos interesados [202]; las denominaciones elegidas son en parte eufemismos corrientes que han tomado ya una significación inequívoca (*casa, damas*), en parte invenciones fantásticas de Quevedo («sastre del vino» para el *botero*). También de este modo se destaca expresamente la temática del desengaño, pero solamente bajo la forma de un escepticismo apoyado en motivos puramente intramundanos. Quevedo es, por lo menos, tan radical como sus antecesores, pero como satírico tiene que insistir más en el desprecio ascético del mundo que en los aspectos positivos de la *Imitatio Christi* [203]. Sobre todo parece importante para Que-

[202] En esta forma es, sin duda, el motivo más corriente, ya que es de más alcance para la crítica social; cfr. además los (más conciliantes) versos de Éliante en el *Misanthrope*, II, 5, v. 157-172, de Molière.

[203] Se puede decir algo semejante de algunas obras ascéticas, sobre todo de la *Doctrina moral*, en la que falta totalmente la esperanza

vedo la posibilidad de aplicarse a un esquema mental usual y transformarlo satíricamente, incluso en los casos en que dichos esquemas mentales siguen teniendo validez para él mismo y en que se utiliza la sátira antes para repetirlos de modo más eficaz que para ponerlos en duda. Así, la polémica con ideas tradicionales se desenmascara una y otra vez como una pseudoherejía. Esto se puede aplicar, p. ej., a la tesis expresada en uno de los episodios alegóricos del *Sueño de la Muerte*, de que el d i n e r o ha resultado últimamente un aventajado competidor de los tres «enemigos del alma», *Mundo*, *Carne* y *Diablo*[204], pues, naturalmente, la *avaritia* forma parte desde siempre de las tentaciones del «mundo». Quevedo ha encontrado aquí solamente un nuevo ropaje para su frase favorita de que sus contemporáneos se han hecho demasiado materialistas para poder sucumbir aún a las tentaciones de la *luxuria*[205]. Pero esta afirmación de gran efecto no tiene ya mucho que ver con la moral cristiana; más bien parece contener una alusión a la situa-

---

del más allá y con ella la «decisiva ayuda cristiana para superar el miedo a la muerte», cfr. Rothe, *Quevedo und Seneca*, pág. 96. También depende de este predominio de la tendencia crítica el que, en casos en que se tocan estrechamente las ideologías cristiana y clásica —como en el de los «muertos de repente»—, se destaque a menudo lo clásico de modo más claro.

[204] El motivo de los «enemigos del alma» está extendido en la literatura religiosa desde la Edad Media. Cfr. acerca de esto Paul Meyer en el prólogo a su edición de una elaboración poco importante del tema en francés medieval (*Le Roman des trois ennemis de l'homme par Simon*, en *Romania* 16 [1887], pág. 2). Los tres «tentadores» constituyen, junto a otros, uno de los temas principales de la poesía didáctico-alegórica, de gran influencia, *Le Besant de Dieu*, de Guillaume le Clerc (1226/27), pág. 18.

[205] Donde más brillantemente se formula esta tesis es en la alegoría de la *muerte de amores* en *El Sueño de la Muerte* (pág. 239 b); cfr. más abajo, págs. 279 sig.

ción histórica de una España enriquecida y que va ya de nuevo empobreciéndose.

OTROS TEMAS

El tema de la honra es, en época de Quevedo, omnipresente en la literatura, la *honra mundana* se trata incluso en los tratados ascéticos de la época junto con otros bienes vanos del mundo, sujetos a la fugacidad. De modo distinto a como se hace en la comedia y en la casuística del honor se condena, pues, la honra en la literatura de tratados, pero también la critican autores profanos que, según la tradición estoico-humanista, contraponen a la honra mundana la «verdadera honra», un concepto de honra que no se basa en la opinión de los demás sino exclusivamente en la virtud y los merecimientos. En un principio parece que Quevedo se acerca al tema desde esta perspectiva. En el *Infierno*, como muchos críticos del concepto superficial de la honra— entre ellos Erasmo y Antonio de Torquemada [206]—, comienza su argumentación con una polémica contra la nobleza de sangre. Para ello se apoya en una cita de Juvenal muy apreciada en su época (*Stemmata quid faciunt, quid prodest, Pontice, longo / sanguine censeri, pictos ostendere uultus / maiorum et stantis in curribus Aemilianos / et Curios iam dimidios umeroque minorem* (...) *si coram Lepidis male uiuitur?*) [207]; los nombres los sustituye por los de los héroes legendarios de la historia medieval:

---

[206] Cfr. Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Madrid 1925, págs. 366 sig, y el 6.º *Colloquio satírico* de Torquemada (*Orígenes de la novela*, t. II, págs. 531 sigs.).

[207] *Satira* 8, v. 1-9. Sobre el paralelismo de los dos pasajes cfr. también Sánchez Alonso, *Los satíricos latinos*, pág. 61.

> —Acabaos de desengañar, que el que desciende del Cid, de Bernardo y de Gofredo, y no es como ellos, sino vicioso como vos, ese tal más destruye el linaje que lo hereda. Toda la sangre, hidalguillo, es colorada (*Infierno*, pág. 56).

Tras la tradicional alabanza de la virtud como único atributo verdadero de nobleza (*el que en el mundo es virtuoso, ese es el hidalgo*, pág. 56) se sustituye, sin embargo, el tono moralizador por la polémica agresivo-jocosa: Quevedo define la insistencia en el pundonor como sencillamente «ridícula» (pág. 56), como una *necedad del cuerpo y alma* (pág. 57) que ocasiona todo tipo de desgracias y cuya tiranía priva al hombre de todas las comodidades de la vida, un punto de vista totalmente opuesto al ascético[208]:

> —Pues, ¿qué diré de la honra? Que más tiranías hace en el mundo y más daños y la que más gustos estorba (pág. 57).

Los efectos ruinosos de la honra se ilustran con una serie de figuras ejemplares: el caballero pobre que va con andrajos y se hace ladrón por no querer pedir limosna ni rebajarse a ser criado; la viuda y la doncella, que renuncian a todas las alegrías de la vida por la honra; la casada, que resiste a la tentación del adulterio; el aventurero, que atraviesa mares llenos de peligros para alcanzar fama, y el «vengador de su honra», que se convierte en asesino. La identificación irreflexiva de formas muy distintas de honor es tradicional; los ejemplos elegidos, por el contrario, están marcados por la malignidad diabólica del demonio defensor, algo raro

[208] Por tanto, la corrección de las impresiones, que ponen siempre *honra mundana* en lugar de *honra* (cfr. págs. 56 sig.), sólo se puede considerar como una fracasada maniobra encubridora: se trataba de poner en claro que no se indicaba la «verdadera honra» de los filósofos morales, pero la denominación «honra mundana» presupone ciertamente un punto de partida «extramundano».

en Quevedo, que suele poner en boca de los demonios discursos exageradamente moralizantes[209]. Las quejas sobre las cargas e inconvenientes de la honra, usuales, p. ej., en los dramas de honor españoles, no tienen un tenor ni siquiera tan cínico como la parrafada del *Infierno*[210].

La corta consideración sobre la honra en el *Sueño de la Muerte* se distingue igualmente por un tono más espontáneamente agresivo que moralizador. Esta vez el tema es la vulgarización de la honra, que, siendo originariamente un ideal de la clase noble, se reclama ahora por todos sin distinción alguna:

> (...) todos tienen honra, y todos son honrados, y todos lo hacen todo caso de honra. Hay honra en todos estados, y la honra se está cayendo de su estado, y parece que está ya siete estados debajo de tierra (pág. 243 a)[211].

Sobre todo se alude a aquellos que toman la honra como pretexto para hacer lo que les place, por deshonrosa que sea la actividad respectiva:

> Si hurtan, dicen que por conservar esta negra honra, y que quieren más hurtar que pedir. Si piden, dicen que por conser-

---

209 Es evidente que Mas ha interpretado el pasaje de otro modo, pues intenta justificar que Quevedo haya polemizado en este caso contra la castidad en lugar de contra la falta de castidad (*Zahurdas*, pág. 57, nota a l. 78).

210 Quevedo toca sólo de modo marginal los problemas de la manchada honra del marido y de la familia —es decir, los *casos de honra* encarecidos por Lope como de gran efecto dramático en su *Arte nuevo de hacer comedias*—. A Quevedo, el tema le incita, en primera línea, a lamentarse sobre el aumento de maridos «pacientes» (*Muerte*, pág. 243 b).

211 Torquemada es más concreto y se burla de la «honra» de un ganapán y una mujer pública (*Orígenes de la novela*, t. II, pág. 534 b), Alemán de la de escuderos, servidores y artesanos (*Guzmán, Clás. Cast.* 83, pág. 32).

> var esta negra honra, y que es mejor pedir que no hurtar. (...) Y al fin en el mundo todos han dado en la cuenta, y llaman honra a la comodidad; y con presumir de honrados y no serlo, se ríen del mundo (ibid.).

Tales críticas son perfectamente corrientes en la tradición moralista [212], aunque resulta curioso que Quevedo sostenga aquí un punto de vista bastante inequívocamente aristocrático y no critique la honra misma en absoluto, sino sólo a aquellos que apelan a ella sin derecho. Con ello se contradice, por lo menos en apariencia con lo que había dicho en el *Infierno*, sobre todo cuando afirma que todo el mundo llama «honra» a su propia comodidad, ya que antes se habían subrayado justamente las incomodidades de una conducta honrosa. Sin embargo, el despreocupado cambio de perspectiva y el aislamiento, de gran efecto, de puntos singulares de una discusión compleja son algo típico del satírico Quevedo.

El largo discurso del *Infierno* sobre la buena y la mala oración (págs. 73-75) es bastante independiente de los numerosos tratados de oración y meditación del siglo XVI y principios del XVII. El tema era corriente en la sátira de diatribas de la antigüedad clásica [213] y de ahí lo ha tomado Quevedo. Todo el pasaje está construido imitando la sátira segunda de Persio, en parte traducida literalmente, en parte

---

[212] De modo semejante, pero menos agudo, Torquemada, página 534 a.

[213] Cfr. Knoche, *Die römische Satire*, pág. 81. El tema lo tratan p. ej. Juvenal en su *Sátira* 10 y Luciano en Ἰκαρομένιππος. Quizá se acordara Quevedo de esta última versión al sustituir drásticamente al tío (*patruus*), por cuya muerte suplica un desvergonzado devoto en Persio, por el p a d r e del interesado (cfr. Persio, *Sat.* 2, v. 9 y Luciano, *Hauptwerke*, ed. por Karl Mras, pág. 316: ὦ θεοί, τὸν πατέρα μοι ταχέως ἀποθανεῖν).

modificada de acuerdo con el cristianismo [214]. La frase inicial

> —Oh, corvas almas, inclinadas al suelo...

es una auténtica «cita». En las palabras y el estilo se transparenta el original versificado (*O curvae in terris animae*, v. 6). Sólo la consideración final muestra reminiscencias de la doctrina erasmiana de la oración, de gran influencia en el siglo XVI:

> ¿Pedisteis alguna vez a Dios lo que conviene: paz en el alma, aumento de gracia, o favores suyos ni inspiraciones? (pág. 74) [215].

La escasa originalidad del episodio no ha impedido a Quevedo utilizarlo en extracto también en otras obras: en *La cuna y la sepultura*, cap. V y en varios sonetos [216].

A la vista de la fuerte ligazón con la teología de la sátira moralizante de Quevedo surge la pregunta de cómo es compatible la seriedad de una moralización rigurosamente ascética con el «redoutable esprit d'irréverence» [217] de algunos pasajes y con el espíritu parodístico, sobre todo de los primeros *Sueños*. Sin embargo no se puede hablar de una verdadera incompatibilidad. Quevedo toma siempre en serio los contenidos de la fe cristiana. Donde surge una apariencia contraria se da, en realidad, una legitimidad propia, totalmente desprovista de valores, de la agudeza conceptista y

---

[214] Cfr. Sánchez Alonso, *Los satíricos latinos*, pág. 148, y Mas, *Zahurdas*, pág. 72, nota a l. 85.

[215] Cfr. p. ej. el coloquio *Confabulatio pia* y el tratado *De oratione*. Sobre su difusión e influencia en la España del siglo XVI, Bataillon, *Érasme et l'Espagne*, págs. 598 y 613 sigs.

[216] *Para comprar los hados más propicios...* y *Con mudo incienso y grande ofrenda, ¡oh Licas!* (*Poesía original*, núms. 69 y 132); ya citados en Sánchez Alonso y Mas, cfr. más arriba, nota 214.

[217] Cfr. más arriba, pág. 139, nota 76.

grotesca. La frivolidad del chiste se da accidentalmente, porque el autor no puede resistir la tentación de decir agudezas, p. ej. cuando en el *Juicio final* se construye una contradicción ficticia entre la longitud de las narices judías y su falta de olfato para percibir la llegada del Mesías (pág. 192 a). En los *Sueños* hay ocasión para tales frivolidades con bastante frecuencia debido al encuentro de la sátira burlesca de tipos con el tema marginal de las postrimerías. En las primeras obritas satíricas apenas se encuentran asociaciones mentales tan atrevidas, a pesar de los numerosos paralelos temáticos, y en el *Buscón* sólo en algunos pasajes, como en el episodio de los *galanes de monjas*.

El género literario de la visión satírica plantea algunos problemas, sobre todo en los casos en que, como en el de Quevedo, se traslada el acento de los componentes didácticos a los chistosos. Incluso un juicio final, tomado en sí en serio, tiene que tomar rasgos parodísticos en el momento en que la *humanidad condenada* consta sólo de figuras ridículas. Invectivas satíricas ocasionales eran, por el contrario, algo perfectamente corriente en la literatura de sermones de hacia 1600. No tiene nada de sorprendente, pues, que en los *Sueños* tardíos el elemento del sermón aumente de importancia —tanto en su forma puramente didáctica como en la semi-satírica— incluso, como ya expusimos más arriba, en aquellas sátiras pronunciadas por los demonios. En un caso extremo puede ocurrir que un demonio, en medio de un discurso sobre los principios de la vida cristiana caiga maquinalmente en la primera persona del plural, que le incluye a él mismo, con lo que contraviene la lógica más elemental de la situación:

> (...) que el holocausto, sacrificio y oblación que Dios recibe de vosotros es sólo pura conciencia, humilde espíritu, caridad ar-

diente. Y esto, acompañado con lágrimas, es moneda, que aun Dios (si puede) es codicioso en n o s o t r o s (pág. 74).

Naturalmente podría pensarse que el *nosotros* hubiera surgido por un defecto de transmisión o por un descuido del autor, pero incluso un descuido semejante sería característico.

SÁTIRA POLÍTICA

La sátira política obtuvo importancia en las obras de Quevedo, después de haber entrado en contacto estrecho con la política exterior española al convertirse en privado e íntimo del duque de Osuna, es decir, a partir de 1620. Sin embargo se pueden hacer constar ya en los primeros *Sueños* gérmenes de posteriores temas favoritos de la reflexión política de Quevedo. Mucho antes de enfrentarse con el problema del papel p o l í t i c o de las ciudades marineras italianas en el *Lince de Italia u zahori español*, son objeto de su sátira Génova, como centro de negocios internacionales, y las transacciones financieras de los genoveses. En las sátiras tempranas están los genoveses casi tan claramente delimitados como figuras típicas como los sastres y los pasteleros, p. ej.[218]. Su aparición está acompañada por una serie de chistes más o menos fijos, cuya muestra nos la proporciona el *Sueño del juicio final*: a unos dignos banqueros que piden asientos responde un demonio con el reproche de que seguramente también

[218] Como éstos son ya tradicionales, se les encuentra p. ej. también en *El licenciado Vidriera*, *Novelas ejemplares*, t. II, pág. 62. En las versiones impresas se llama a los genoveses generalmente «extranjeros», de modo neutralizante. Astrana Marín ha restablecido la variante de los manuscritos en su edición (no del todo consecuente, no lo ha hecho p. ej. en el pasaje del *Alguacil*, pág. 200 b, citado más abajo).

en esta ocasión están pensando en ganar dinero (*asientos* significando, entre otras cosas, «títulos hipotecarios»), pero que esta vez *han dado mala cuenta y* (...) *han quebrado el banco de su crédito* (pág. 195 a). En el *Alguacil* (pág. 200 b) se alude también a por qué las manipulaciones financieras de los genoveses excitaban tanto el verbo satírico de los españoles: ellos se llevaban una gran parte de las riquezas importadas de América (los genoveses adelantaban al rey español grandes sumas sobre los barcos cargados de oro y plata que se esperaban, aplicando, naturalmente, grandes intereses)[219]. El mismo estado de cosas se critica en el diálogo con Villena del *Sueño de la Muerte*, aunque en este caso se puede constatar ya una cierta ampliación del campo temático, pues también se nos informa un poco de las circunstancias internas de Génova, por ejemplo, sobre la supuesta inmoralidad reinante y sobre la decadencia del republicanismo (págs. 242 b-243 a). Al mismo tiempo se ha hecho la expresión más pintoresca, la deformación caricaturesca más intensa: ya no se habla de ricos banqueros, como en el *Juicio*, sino de los *lamparones del dinero* y de los *usagres de bolsa*, que ponen sanguijuelas en las venas de plata del cerro de Potosí[220].

En el diálogo con Villena aparece también, por primera vez, Venecia. También personificada (*Es república ésa que mientras que no tuviere conciencia durará*, pág. 244 b), se le acusa, de modo aún más claro que a Génova, de inmoralidad[221] y de dudosa ética comercial, aunque esto sólo en general, ya que Venecia no se enriquece especialmente a

---

[219] Cfr. sobre esto la nota de Cejador y Frauca en su edición de los *Sueños*, *Clás. Cast.* 31, pág. 77, línea 11.

[220] Este chiste aparece ya en Góngora, cfr. más abajo, págs. 229 sig.

[221] Lo que más frecuentemente se ha imprimido es *deshonestidad* (pág. 245 a), que es una debilitación de B; Zv y manuscritos: *sodomía*.

costa de España: *si restituye lo ajeno no le queda nada*[222]. Junto a esto también se habla de los principios políticos de Venecia, sobre todo de su «política de balanza» entre Oriente y Occidente[223], que proporciona a Quevedo su argumento fundamental, la sospecha de una absoluta indiferencia religiosa:

> (...) y el turco los permite por hacer mal a los cristianos, los cristianos, por hacer mal a los turcos; y ellos, por poder hacer mal a unos y a otros, no son moros ni cristianos (...) (página 245 a).

No ha de asombrarnos el que la sátira se convierta pronto en puro insulto (*y son narices de las naciones y el albañal de las monarquías*). Quevedo tenía en este caso motivos muy personales para comprometerse y escribía todavía bajo la impresión inmediata de los acontecimientos[224].

Quevedo dedica la parte fundamental de las consideraciones políticas de su época de madurez menos a acontecimientos políticos de actualidad que a cuestiones básicas de

---

222 La misma hipérbole «se toma en sentido literal» en dos episodios de *La hora de todos*: a un funcionario ladrón se le escapa volando su casa y a un usurero los objetos empeñados (IV y V, página 292 a/b).

223 Cfr. más arriba, págs. 49 sig., acerca de la descripción de la política exterior veneciana en *La hora de todos* (XXIII, XXXII). En el tratado inconcluso *Mundo caduco o desvaríos de la edad*, redactado al mismo tiempo que *El Sueño de la Muerte*, se aventuró Quevedo, entre otras cosas, a pintar —con un color muy tendencioso— la guerra entre Venecia y los uscoques establecidos en la costa de Dalmacia.

224 Una entrada en detalles sobre las acciones del duque de Osuna contra la flota comercial veneciana y sobre el papel de los españoles en la conjuración de 1618 no hubiera sido muy oportuna en la época de la redacción del *Sueño de la Muerte* y tampoco habría presentado al virrey y a su consejero de modo demasiado positivo. La participación personal de Quevedo en la conjuración es muy probablemente una leyenda, cfr. James O. Crosby, *Quevedo's alleged participation in the conspiracy of Venice*, en *Hispanic Review* 23 (1955), págs. 259-273.

política estatal, tal como las abarcaba entonces el sector filosófico-moral y teológico-moral de la *política* (así denominada siguiendo el tratado de Aristóteles). En este sentido, tras del final provisional de su carrera activa de cortesano y diplomático, se convirtió en escritor «político», como tantos otros en los siglos XVI y XVII en Europa. Su obra fundamental, la *Política de Dios*, trata de la forma de Estado de la monarquía, de su base religiosa, de sus funciones y cometidos, pero sobre todo de la relación entre el gobernante y sus consejeros, ministros y privados (el mismo tema que habría de ocuparle también intensamente en el *Discurso de todos los diablos* y en *La hora de todos*). Quevedo mide la práctica política de su época, no sin cierta sátira entre líneas[225], según el ideal de «gobierno» de Cristo durante su estancia en la tierra. En los *Sueños* se encuentran cada vez más anticipaciones de estas deliberaciones posteriores. Junto a esto sólo hay un caso aislado de ataque personal contra un gobernante muerto.

En el *Juicio final* predomina el modo de ver de las danzas de la muerte. El rey aparece como representante típico de su estado, en el que se puede hacer patente de modo muy expresivo la vanidad de la grandeza terrena. Los reyes aparecen en número de media docena y tropiezan con las coronas al intentar pasar por la estrecha puerta de los diez mandamien-

[225] «Almost every chapter of the *First Part of the Política de Dios* contains lively if not violent criticism of the excesses of ambitious favourites, and of the moral and political irresponsibility of pusillanimous kings. It is a logical inference that this treatise, written during the last two years of Philip III's reign, was directed against the king and his favourites (...)» (James O. Crosby, *The Sources of the Text of Quevedo's «Política de Dios»*, New York 1959, pág. 2). Cfr. también Mérimée, que señala la «transparencia de las alusiones»: «(...) sous le théologien, sous le philosophe, on retrouvait le satirique» (*Essai*, pág. 223).

tos, que los pobres y algunos sacerdotes con sus *coronas* (= tonsuras) han pasado sin dificultad. La ingenuidad de la representación es sólo aparente. Naturalmente lo que a Quevedo le interesa sobre todo es el juego de palabras [226], pero al mismo tiempo se atiene aún al antiguo principio del *contrapasso*: la corona es causa de la perdición de los reyes porque no ha sido precisamente la «corona de la vida eterna» [227].

En el *Alguacil* se explica la posición del gobernante desde el punto de vista tradicional del espejo de príncipes. A la pregunta del poeta de si hay también reyes en el infierno (pág. 200 a) contesta el demonio afirmativamente: los gobernantes están expuestos de manera especial a la tentación de la soberbia, de la crueldad y de la codicia y, además, están sujetos a la perniciosa influencia de lo que les rodea: ministros y privados que se han hecho demasiado poderosos. Un mal rey arrastra también a menudo a todo su reino a la perdición [228]. En las versiones impresas de 1627 se salva Quevedo (¿o el editor?) con algunas frases en las que se declara a los españoles afortunados por tener un rey católico tan bueno y vigilante, aunque no se lo merecen. Sin embargo, la adición desapareció de nuevo en 1631, igual que un pasaje paralelo en el *Infierno* [229]. En los *Juguetes de la*

---

226 Cfr. más abajo, pág. 234.

227 Llama la atención que las tonsuras de los sacerdotes no sean, de modo excepcional, objeto de comentarios satíricos; cfr. en cambio p. ej. el 7.° canto del *Inferno* de Dante.

228 El pensamiento, que también se vuelve a dar en el *Infierno* (*y los reyes, desvanecidos y ambiciosos* [*llevan tras sí*] *todas las repúblicas*, pág. 46) es un lugar común de la reflexión política del siglo XVI. Cfr. Donald W. Bleznick, *La* Política de Dios *de Quevedo y el pensamiento político en el siglo de oro*, en *Nueva Revista de Filología Hispánica* 9 (1955), pág. 388.

229 Allí había expresado el poeta su alegría por no haber encon-

niñez se habla sólo de reyes paganos[230], y, después de esto, no fueron necesarias más limitaciones. En lugar de ellas se añadieron algunas palabras patéticas sobre las cargas y trabajos del puesto de gobernante y ministro, que están en una muy clara contradicción con lo dicho anteriormente[231].

En caso de que el pasaje del *Alguacil* transmitido por Castellanos sea auténtico[232], Quevedo ha mandado en la versión primitiva del *discurso* a un monarca español al infierno, sin calificarle expresamente de español. Con el rey que ha asesinado a su hijo y a su mujer (que ahora le torturan en el infierno) y que durante su vida ha llenado el infierno de multitud de herejes y también de inquisidores[233] sólo se puede aludir a Felipe II[234]. El pasaje probablemente fue borrado por Quevedo mismo, que en sus posteriores deliberaciones políticas más extensas se esforzó siempre por expresar su lealtad a la casa reinante.

En el diálogo con Villena se vuelve a hablar de la relación entre soberano y privado, pero ahora de un modo más concreto y diferenciado que antes (pág. 245 a). Las palabras del marqués se entienden como advertencia a privados y a todos los que lo quieran ser: los reyes y príncipes se pueden comparar con el mercurio (*azogue*) que, como ellos, *si le quieren apretar, se va,* además *no tiene quietud* y al que se acerca a él le da temblor. La comparación suena casi irrespetuosa en boca del autor, tan leal por lo demás. Para encontrarla acep-

---

trado en el infierno un sólo rey español (pág. 85), lo que fácilmente se podría interpretar, como si hubiera temido algo semejante.

230 *(A)y muchos (= reyes) de los Gentiles* (M, fol. 15 v.).

231 Cfr. Astrana Marín, *Prosa,* pág. 200 a, nota 2.

232 Reproducido por Fernández-Guerra, *BAE* XXIII, pág. 305 b, nota 4.

233 Cfr. más arriba, págs. 137 sig.

234 Esta interpretación la sostiene también Fernández-Guerra, ibid.

table de algún modo hay que considerar el pasaje —que, en principio, lo mismo que los anteriores, es sin duda alguna satírico-agresivo y al mismo tiempo didáctico— desde el punto de vista de las tradiciones de los géneros didácticos. Sobre todo se ridiculizan los vanos esfuerzos de los cazadores de favores, pero la fantasía del autor está de tal modo presa por el audaz emblema de la monarquía y por sus desconcertantes cualidades elementales, que el monarca mismo está en peligro de convertirse en víctima de la agudeza. Con seguridad no quería Quevedo ir tan lejos, aun cuando se pueda percibir a través de la formulación ambigua el recuerdo de las amargas experiencias vividas poco antes, la caída de Osuna y el propio destierro. Esto se muestra ya al glosar el último término de comparación, el más oscuro: el servidor ha de temblar ante su señor; si, por el contrario, le falta al debido respeto, habrá de temer el castigo posterior. De un modo igualmente positivo en el contexto didáctico se han de entender las dos primeras definiciones: la distancia del soberano y su falta de *quietud*, es decir, su exceso de trabajo por los asuntos del gobierno, los deseos de los que solicitan favores, etc. (*así son los ánimos por la continua mareta de negocios*)[235].

Aquí se vuelve a mostrar la característica situación intermedia de los *Sueños* entre géneros literarios satírico y

[235] Cfr. también el pasaje mencionado del *Alguacil* de 1631: *ni hay cosa tan atormentada como la oreja del príncipe y del privado, pues della nunca escapan pretendientes quejosos y aduladores, y estos tormentos los califican para el descanso* (pág. 200 b). Además la *Política de Dios*: *Que el reinar es tarea; que los ceptros piden más sudor que los arados* (...) (pág. 468 b). Sobre el temor que los criados han de mostrar ante sus amos, cfr. ibid., pág. 467 b: *Señor, los que hallan gracia en otro hombre, los que con otro hombre pueden y tienen valimiento, teman; sólo pierda el miedo el que halla gracia en Dios y con Dios.*

didáctico, como ya hemos apreciado en el más amplio ámbito de los elementos moralizantes. Sólo que en el sector de la literatura «política» se ofrece con especial facilidad la evolución a la crítica satírica de disparates singulares, ejemplares, mientras que parece cerrado cualquier camino hacia una mejora.

El diálogo con Villena contiene una verdadera novedad al incluirse por primera vez en los *Sueños* la consideración de la situación política de actualidad: la muerte de Felipe III y la subida al poder de su hijo. La caracterización de ambos monarcas se hace, naturalmente, con reserva. Se alaba como es debido la piedad de Felipe III, pero el repentino entusiasmo de Villena ante el cambio de gobierno, que refleja las propias esperanzas de Quevedo, dice poco bueno sobre las demás cualidades de gobernante del difunto. La actualidad de la referencia se debilitó más tarde: en los manuscritos del *Sueño de la Muerte* y en Zv todavía está fechado el *Sueño* dos días después de la subida al trono de Felipe IV, en las demás impresiones se sitúa en el año 1622 [236].

También se da una ojeada a la situación política mundial del momento que, con todo —caso único en los *Sueños* [237]—, incluye, además de a Génova y Venecia, a Francia, Turquía y, al margen, a Sudamérica. En ella se le diagnostica al mundo un peligro de guerra inminente [238], que para el

[236] Cfr. *BAE* XXIII, págs. 339 a y 341 b. De un modo algo más directo ha expresado Quevedo el mismo juicio sobre Felipe III en la introducción a los *Grandes anales de quince días*: *aquél tan santo, tan grande, que mereció tener por hijo a éste* (...). *Este tan formidable en los umbrales de la vida, que en pocas horas de rigor, justicia y prisiones ha desquitado muchos años de clemencia y benignidad no conveniente de su padre* (...) (*Prosa*, pág. 560 a/b).

[237] Mientras que *La hora de todos* va mucho más adelante en ello, cfr. más arriba, págs. 49 sig.

[238] *El mundo está para dar un estallido; todo se va revolviendo* (página 242 b). Es posible que Quevedo piense aquí en los comienzos de

marqués es una esperanza de guerra[239]. El deseo de informar exhaustivamente a su interlocutor del reino infernal hace que el poeta hable también sobre la economía (*dinero*), la justicia (*letrados*) y la sociedad y las costumbres (*honra*). El diálogo tiene una perspectiva temporal fija, ciertamente no referida a una «edad de oro» general, pero, por lo menos, a un pasado mejor en cada caso singular, cuando el oro de América aún no iba a parar a los bolsillos de los genoveses, cuando el alcoholismo sólo se daba en no españoles y la justicia estaba más sana. Esto último parece que no era ya el caso en vida de Villena, pues él mismo cuenta que se metió en la redoma huyendo precisamente de los letrados. Así surge una impresión general muy pesimista de decadencia y ruina, no claramente políticas, pero sí económicas y morales. El pesimismo en sí no es nuevo, pero sí lo es, por lo menos en los *Sueños*, un pesimismo que sobre todo se refiere al propio presente y que lo contrasta con un pasado distinto. Una tal conciencia de época faltaba en los *Sueños* primeros, que partían más bien de la intemporal *conditio humana* y de una serie de tipos profesionales muy poco modernos e irrealistamente estilizados. También es nuevo que en primera línea se vea a España bajo el signo de la de-

---

la guerra de los Treinta Años que ha descrito, en la misma época, en *Mundo caduco*. También la formulación recuerda al título de esta obra.

239 *Con esperanzas de guerra saldré de aquí* (pág. 242 b). De modo semejante a Juvenal, que se lamenta de los *longae pacis mala* (*Sat.* 6, v. 292 sigs.), es el marqués de la opinión de que es la guerra la que enseña a distinguir a los buenos de los malos y de que en la paz sólo gobiernan juristas, cobardes y pícaros. El poeta se expresa en el *Sueño* de un modo algo más diferenciado: la paz anunciada por los ángeles no es realizable, porque faltan *homines bonae voluntatis*. El pasaje se suprimió en B y M, como Fernández-Guerra supone, porque no persistía en la opinión pública el marcado espíritu guerrero de 1621 (*BAE* XXIII, pág. 339 b, nota 1).

cadencia: sólo se habla de su situación económica (*¿hay mucho dinero en España?*), sólo de las malas costumbres de los españoles respecto a la bebida (*que ya en España ni el vino se queja de mal bebido ni los hombres mueren de sed*) y de que especialmente en España parece ser grande la *plaga de letrados* (*y valiera más a España langosta perpetua que licenciado al quitar*). Ciertamente esta crítica no se acentúa de modo demasiado fuerte. El hablante se traslada varias veces del punto de vista universal al nacional y sólo hace alusión a esto en frases subordinadas (quizá una manera de encubrirlo), pero el hecho como tal es digno de mención. El diálogo con Villena es el único caso en los *Sueños* en que temas y tipos más o menos tradicionales se funden en un análisis satírico de la época y los comienzos satíricos aislados de las obras tempranas se subordinan a una perspectiva política unitaria [240]. Sin embargo, justamente a través de la forma descriptiva más ambiciosa y redondeada se ve claramente que la crítica de Quevedo de su época tiene sus límites: esencialmente es conservadora y se refiere fundamentalmente a «síntomas superficiales» [241]. Esto se puede aplicar también a *La hora de todos*, que, por lo demás, excede en mucho al diálogo con Villena por su riqueza de detalles y por la amplitud de su ángulo visual en política interior y exterior.

---

[240] Análisis no satíricos de la época se encuentran en germen ya en el temprano tratado *España defendida*. La autenticidad de las poesías —desde el punto de vista poético, efectivamente, poco convincentes— sobre la decadencia económica de España (*Católica, sacra y real Majestad...* y *Toda España está en un tris...*) es puesta en duda por Blecua (*Poesía original*, págs. CXIV sig.).

[241] Sobre los límites ideológicos de la sátira de Quevedo cfr. Franz Walter Müller, *Allegorie und Realismus*, págs. 342 sigs.

SÁTIRA LITERARIA Y LINGÜÍSTICA

La crítica literaria no es algo constitutivo en las obras de Quevedo en la misma medida que, p. ej., en el «Literaturroman» (W. Kraus) de Cervantes. Sin embargo, a menudo y con gusto se ha manifestado Quevedo satíricamente sobre literatura, literatos, lenguaje poético latinizante y lenguaje popular proverbial. Justamente en este sector se podría esperar encontrar una sátira especialmente individual y marcada por experiencias personales. Sin embargo, apenas se da este caso en los *Sueños*, que sobre todo contienen una serie de retratos de poetas que se pueden situar en las cercanías de la sátira de tipos. Quevedo dedica a los autores de comedias dos párrafos, en parte casi idénticos, en el *Alguacil* (pág. 198 b) y en *El Sueño de la Muerte* (pág. 250 b), en los que les reprocha la monotonía de sus efectos y la artificiosidad de sus desenlaces: tienen que purgar en el infierno haber hecho de las reinas, adúlteras, haber deshonrado infantas, haber organizado casamientos desiguales y haber apaleado a hombres honrados para acabar los entremeses (*Alguacil*)[242]. En el *Sueño de la Muerte* Doña Fábula se burla además de la anticuada fórmula de cortesía *dame esos pies*, usual en la comedia; de la costumbre, falta de imaginación, de caracterizar a todos los lacayos como comilones y cobardes, y de la representación convencional burlesca del demonio en los autos sacramentales[243].

[242] En el pasaje paralelo del *Sueño de la Muerte* se menciona que recientemente algunos entremeses acaban también con *guitarricas y canticio* (pág. 251 a); de modo correspondiente en el *Discurso de todos los diablos*: *acabando con palos o con músicos*, pág. 277 a.

[243] La crítica de los convencionalismos de los autos sacramentales es más detallada en el *Discurso de todos los diablos* (pág. 277 a) y en el episodio del poeta-clérigo del *Buscón* (II, 2).

Como «poetas» propiamente dichos los autores de poesía amorosa dominan tanto en la imaginación de Quevedo que siempre sitúa a los poetas como colectivo al lado de los enamorados en el infierno [244]. Sobre todo les acusa de frivolidad, porque cantan sus pecados en lugar de llorarlos [245]. Además dirige Quevedo repetidamente sus ataques contra la poesía mitologizante, que considera anticuada y cuyo reciente renacimiento con Góngora y los cultistas tampoco puede soportar, como es sabido: los poetas del *Juicio final* intentan probar en vano que el Juez universal y Júpiter son una y la misma persona (pág. 139 b) [246] y el demonio del *Alguacil* relata que los poetas recién llegados al infierno lo primero que hacen es preguntar por Radamanto, Cerbero y Aqueronte y que sólo con dificultad se conforman con el hecho de que no existan en absoluto [247]. Por estas y otras razones semejantes [248] se apostrofa a menudo a los poetas de «malos cristianos» [249].

También dirige Quevedo sus ataques contra otras constantes de la lírica petrarquista. Ya en la *Premática del año 1600* se «prohíbe» a los poetas que hagan a sus damas responsables de su supuesta muerte inminente y que comparen

244 En el *Alguacil* (pág. 198 b) y en el *Infierno* (págs. 72 sig.).

245 *Infierno*, pág. 73; cfr. también el *Discurso*, pág. 277 a.

246 Éste y otros pasajes semejantes perdieron en la versión de Madrid todo su sentido. Hay que decir que resulta tragicómico que justamente Quevedo, que voluntariamente sólo escribió p a r o d i a s de mitos, como el soneto sobre Apolo y Dafne, los romances sobre Orfeo y Hero y Leandro o la introducción a *La hora de todos*, se viera en la necesidad de tener que «paganizar» sus *Sueños*.

247 También la *Premática del año 1600* se vuelve contra la mención de nombres de dioses de la antigüedad clásica en la poesía (página 58 b).

248 P. ej. también la predilección por temas moriscos de romances y novelas, vid. *Infierno*, pág. 73 y *Premáticas del Desengaño*, pág. 67 b.

249 *Infierno*, pág. 73; además en el *Epitafio a un poeta*, *Poesía original*, núm. 825.

sus llorosos ojos a los ríos (pág. 58 b). Quevedo califica de derroche la tendencia de los poetas a llenar sus poesías de perlas, oro, plata y otras materias preciosas mientras que ellos padecen de falta crónica de dinero, con lo que se burla, en forma igualmente bastante convencional, de las gastadas metáforas de la poesía petrarquista (*Infierno*, pág. 73)[250]. Con mucha razón tomó posteriormente el mismo motivo en su polémica contra los cultistas: lo volvemos a encontrar, p. ej., en la ingeniosa definición de los tres grupos de metáforas cultistas con que acaba la *Aguja de navegar cultos* (pág. 765 b)[251]. Otro motivo de burla, si bien no referida especialmente a los petrarquistas, es la dificultad para encontrar rima (*hallar un consonante, Alguacil*, pág. 198 b). El poeta del *Infierno* describe graciosamente en un poemita cómo rimas cómodas le han inducido a alejarse de la verdad:

> Forzóme el consonante a llamar necia
> a la de más talento y mayor brío:
> ¡Oh, ley de consonantes, dura y recia! (pág. 72).

Las figuras de poetas de los *Sueños* pertenecen también a la sátira de tipos en cuanto que sólo se habla de los mecanismos de su profesión, nunca de su vida espiritual; apenas una vez se echa un vistazo de pasada a una cualidad carac-

---

250 Cfr. la poesía de Du Bellay *Contre les pétrarquistes: De vos beautés ce n'est que tout fin or, / Perles, crystal, marbre et ivoyre encor, / Et tout l'honneur de l'Indique thrésor* (...) (*Divers jeux rustiques*, ed. de H. Chamard, París 1947, pág. 70). Más cerca aún de la sátira de Quevedo están las palabras del licenciado Vidriera de Cervantes sobre la pobreza de los poetas y la «riqueza» de sus damas (*Novelas ejemplares*, t. II, págs. 48 sig.).

251 Además en el *Discurso de todos los diablos* (pág. 277 a) y en un romance en el que Quevedo enumera algunas de las partes del cuerpo que injustamente no han encontrado glorificación poética por parte de los petrarquistas (*Qué preciosos son los dientes..., Poesía original*, núm. 731).

terística como la envidia profesional (algunos poetas son castigados en el infierno a escuchar las alabanzas de las obras de otros [252], *Alguacil*, pág. 198 a). A la sátira literaria de los *Sueños* le falta totalmente una nota personal, si se prescinde de un principio aislado de autoironía en el *Infierno*, cuando el poeta abandona rápidamente el círculo de los poetas para no tener que aplicarse a sí mismo el discurso reprobatorio del demonio (pág. 73).

Con esto está ya agotada en lo esencial la sátira literaria de los *Sueños*. En el *Discurso de todos los diablos* se añaden dos tipos nuevos: el *poeta de los picaros*, una figura ficticia en la que se reúnen todos los (desconocidos) autores de textos para canciones y bailes populares (*bailes, zarabandas, chaconas*, etc.) y el cultista como su antípoda (págs. 276 a-277 b). Los dos tipos se enfrentan; el *poeta de los picaros* defiende los estribillos onomatopéyicos sin sentido de sus bailes y jacarandinas con el argumento de que tampoco son más comprensibles los latinismos del culto. Con esto dirige Quevedo su ataque por primera vez contra dos frentes literarios al mismo tiempo y define, por lo menos teóricamente, su propia posición del término medio al distanciarse en igual medida de la poesía popular y de la culta [253]. En su sátira literaria posterior el panorama está dominado exclusivamente por la polémica contra los cultistas. El tema, de

---

[252] De modo semejante en *El licenciado Vidriera*: *Pues, ¿qué es verlos censurar los unos a los otros?* (pág. 48).

[253] La polémica de Quevedo contra Góngora fluctúa entre estos dos extremos. Parece que temporalmente le ha considerado una especie de *poeta de los picaros*. Atribuye a esta figura el estribillo *Oh, qué lindico*, creación de Góngora, y llama a su colega en un romance *Poeta de ¡Oh, qué lindico!* (*Poesía original*, núm. 840). Al menos para Quevedo parece que tuvo alguna realidad la distinción, hoy no reconocida por la investigación, entre un período «claro» y otro «oscuro» en Góngora.

gran efecto, había sido aprovechado entretanto, hacia 1620, por numerosos autores, entre ellos Lope de Vega y Jáuregui [254]. Lo más original son las parodias del estilo culto en la *Aguja de navegar cultos* y en algunos de los sonetos dedicados a Góngora en los que el virtuosismo formal compensa, por lo menos en parte, el desagradable contenido [255]. En la medida en que renuncia a la parodia estilística gira la sátira contra los cultistas alrededor de algunos conceptos ya tradicionales, que se varían incansablemente [256].

No es en absoluto difícil de demostrar, como lo ha hecho Mérimée [257], que la misma poesía de Quevedo no está libre de las faltas que él censura en sus colegas. Su lírica amatoria tampoco sale adelante sin las metáforas petrarquistas, de los «tres estilos» de su famosa poesía parodística [258] se entrega al conceptista con toda seriedad, por lo menos temporalmente, e incluso hay vocablos latinizantes en su poesía seria. También sus entremeses acaban con baile y mú-

---

254 Cfr. el ensayo de Sánchez Alonso *Lope y su defensa de la pureza de la lengua y estilo poético*, en *Revue Hispanique* 77 (1929), págs. 287-381.

255 Ambas componentes se desarrollan de modo especialmente vigoroso en el soneto *Este ciclope, no siciliano...* (*Poesía original*, número 844). Sobre el carácter personal de la polémica literaria de Quevedo y, especialmente, de la polémica contra Góngora, cfr. Carilla, *Quevedo*, págs. 45 sigs.

256 Lo que con más frecuencia se repite son denominaciones como *jerigonza* (con los juegos de palabras *jerihabla* y *jerigóngora* como variantes), *algarabía, lenguaje hermafrodito, merlincocaya, poetas de Babilonia*. Junto a ellas se encuentran innumerables perífrasis y variaciones del concepto de la «oscuridad»: el culto es, como el demonio, un *príncipe* (y la culta una *princesa*) *de las tinieblas*, su nombre provoca el juego de palabras *culto-oculto;* si lee sus obras se apagan todas las velas o, por el contrario, los oyentes encienden linternas y acuden lechuzas y murciélagos.

257 *Essai*, págs. 329, 336, 339.

258 *Con tres estilos alanos...* (*Poesía original*, núm. 684).

sica[259] o, más raramente, con palos[260]; en sus bailes hay también interjecciones y estribillos con no demasiado sentido, como en los del *poeta de los pícaros*, aunque quizá no tantos[261]. ¡Un botín extraordinariamente rico! De la mencionada manifestación autoirónica del *Infierno* se puede deducir que Quevedo mismo sabía lo poco inmune que era a las manías literarias atacadas por él. Sólo en una cosa no quería convertirse: en culterano. Pero también el correspondiente suspiro programático contiene un soterrado tono resignado:

> y, si Dios me socorre, no he de ser culto[262].

La polémica de Quevedo contra el vulgo y contra la poesía popular, como se cristalizó en la figura del *poeta de los pícaros*, tiene todavía otra cara: la aversión contra los modismos (*modos de decir, chistes*), cuya riqueza constituye uno de los timbres de gloria de la lengua española y que han alcanzado capacidad literaria, como muy tarde, con la figura de Sancho Panza. La «limpieza del lenguaje» es un postulado humanista y presupone una comprensión del lenguaje ejer-

---

259 *El caballero de la Tenaza, La venta, El marido pantasma*, etc.

260 *El hospital de los mal casados, Los refranes del viejo celoso.* Sobre esta contradicción entre teoría y práctica cfr. Asensio, *Itinerario*, pág. 21.

261 Como p. ej. (aún con un mínimo de sentido):

> Tan, tan, tan, tan,
> tan pobres los tiempos van,
> que piden y no nos dan:
> dan, dan, dan, dan.

(*Allá va con un sombrero...*, *Poesía original*, núm. 888).

262 Estribillo del romance *Muchos dicen mal de mí...* (*Poesía original*, núm. 790). Carilla ha dedicado un pequeño capítulo (págs. 181 sigs.) a los «Cultismos en Quevedo». Además señala algunos principios de autocrítica irónica del conceptista Quevedo (págs. 96 sig.).

citada en las lenguas clásicas. Sin embargo el juicio negativo de Quevedo sobre los modismos populares no era compartido en modo alguno por todos los humanistas españoles del siglo XVI que se ocuparon de cuestiones teórico-lingüísticas [263]. A él debió interesarle extraordinariamente este tema, pues le acompañó a lo largo de toda su vida: desde la *Premática del año 1600*, uno de sus primeros intentos satíricos, pasando por *El Sueño de la Muerte* hasta el *Cuento de cuentos* (1616) y el *Discurso de todos los diablos*. En la *Premática* hay que quitar de la circulación, por orden de la autoridad, una buena colección de *modos de decir* —modismos pintoresco-populares (*una sed de agua, a raíz de estómago*), muletillas de cortesía (*vuesa merced me la haga*) y fórmulas carentes de sentido (*el estado de las cosas*). En el *Sueño de la Muerte* eligió Quevedo sólo las expresiones que contenían nombres de personas ficticias e hizo salir a estas personas a la escena del reino de los muertos como muertos «verdaderos», una ficción literaria de gran efecto que pronto ganó valor poético propio, elevándose sobre el principio satírico originario [264]. En el *Cuento de cuentos*, una historia que es, casi exclusivamente. un zurcido de modismos [265], vuelve a tomar el tema una forma distinta. Es posible que Quevedo se inspirara al escribirla en la historia del pastor Lope Ruiz y la pastora Torralba que cuenta Sancho Panza en el *Quijote*, en la que Cervantes ironiza benévolamente el modo de narrar popular [266]. Los paralelos, sin embargo, sólo llaman la atención al principio:

---

263 Cfr. Rothe, *Quevedo und Seneca*, págs. 26 sig.

264 La ficción volvió a ser utilizada en forma semejante en el *Discurso de todos los diablos*, cfr. más arriba, págs. 41 sig.

265 El título juega con el segundo significado de «cuentos» en giros como «dejarse de cuentos», «cuentos de Calaínos».

266 I, 20 (*Clds. Cast.* 6, págs. 137 sigs.).

> Digo, pues, que en Sigüenza había un hombre (...) (Quevedo, pág. 773 b).
>
> Digo, pues (...) que en un lugar de Extremadura había un pastor cabrerizo (...) (Cervantes, pág. 137).

Ambas narraciones son interrumpidas frecuentemente al principio por un corroborativo *como digo*. También la introducción caracterizadora de las personas es bastante paralela:

> El (hijo) menor era vivo como una cendra, y amigo de hacer tracamundanas, y baladrón (Quevedo, ibid.).
>
> (...) Torralba la pastora, que era una moza rolliza, zahareña, y tiraba algo a hombruna (Cervantes, ibid.).

Por lo demás, la parodia de Cervantes no se refiere tanto a las fórmulas narrativas; más esenciales son la prolija introducción, las numerosas digresiones y el modo de quedar el cuento inacabado al final. Quevedo, por el contrario, pronto deja de interesarse por el efecto parodístico. Sólo le interesan los modismos, que en ningún cuento verdaderamente popular podrían aparecer en cantidad ni siquiera aproximada (ya que, realmente, su función consiste en dar mayor peso a una réplica singular dentro de la conversación). El *Cuento* de Quevedo es un producto totalmente artificial y así ha de ser también.

Las tres sátiras de Quevedo contra los modismos no tienen nada en común respecto a la forma; respecto al contenido, relativamente poco. De los cuarenta y dos «chistes» del *Sueño de la Muerte* aparecen sólo ocho ya en la *Premática* y sólo cinco vuelven a darse en el *Cuento*. Un tratamiento tan vario de un tema satírico es una excepción en Quevedo. El escándalo que le produce el modo de hablar del vulgo es, en primer lugar, de tipo racional. El Quevedo humanista se resiste a la falta de lógica de la expresión

idiomática, como él mismo expone en el prólogo del *Cuento de cuentos*:

> (...) hablamos la costumbre, no la verdad, con solecismos (página 772 a).

Al mismo tiempo ataca la postura espiritual que se expresa en la costumbre de usar frases hechas: la pereza y la falta de voluntad, quizá una pereza especialmente española y una «debilidad de carácter nacional», como opina Franz Walter Müller [267]. Pero la aversión de Quevedo no está sólo condicionada por lo racional. Tiene que haber ido acompañada de una sensibilidad casi alérgica contra la charla pretenciosa y vacía de contenido [268]. Los ataques contra los necios en las primeras sátiras [269] y contra los charlatanes en *El Sueño de la Muerte* (págs. 236 b-237 a) y en la *Hora* (VI, pág. 292 b) dan testimonio elocuente de ello. Pero el acento personal, que caracteriza esta rama de la sátira de Quevedo, no debe tampoco ser supervalorado. Cuando Quevedo dice en *El mundo por de dentro* que denominaciones como *entretenedor de calzado*, en lugar de zapatero de viejo, son una hipocresía, o que los chistes mencionados en el *Sueño de la Muerte* no sirven sino para difamar a personas honradas, se trata sólo

---

267 *Allegorie und Realismus*, pág. 336. Müller aduce como prueba fundamental el discurso de la *Ocasión* en *La hora de todos*.

268 Blecua le llama «(H)ombre muy sensible al fenómeno lingüístico», *Poesía original*, pág. LXXXVIII y cita acerca de ello igualmente el *Cuento de cuentos*. Mérimée, que quisiera atribuir la aversión de Quevedo exclusivamente a las «préventions des beaux esprits et des savants» y que discute largamente su justificación (*Essai*, págs. 337 siguientes) no ha tenido en cuenta este punto.

269 *Genealogía de los modorros, Origen y definiciones de la necedad, Premáticas y aranceles generales*. En el romance «autobiográfico» *Parióme adrede mi madre...* entra dentro de la caracterización del poeta como hombre de mala suerte el que no haya necio que no le dirija la palabra (*Poesía original*, núm. 712, v. 65).

de exageraciones ingeniosas y no de acusaciones morales, como supone R. M. Price [270]. Esto es tanto más evidente cuanto que Quevedo —como en el caso de la sátira literaria— ataca también un vicio del que él, según confesión propia, no está totalmente libre. Muchas de las frases hechas y de los modismos de que se burla en la *Premática* y en el *Cuento* las ha empleado él a veces de modo totalmente asatírico [271] o las ha utilizado como punto de partida para malabarismos de acrobacia lingüística [272]. Así declara una vez, no en vano, en una drástica imagen, que ha escrito el *Cuento de cuentos* para liberarse de una vez para siempre por medio de esta cura radical de sus tendencias al respecto:

> Yo, por no andar rascando mi lenguaje todo el día, he querido espulgarle de una vez en esta jornada (...) (pág. 773 b).

También en *El Sueño de la Muerte* se ve el poeta más de una vez en un apuro porque ha utilizado sin darse cuenta una de las frases hechas incriminadas [273]. Sin embargo tampoco hay que tomar demasiado en serio la «cura» autoprescrita: un recurso tradicional del satírico lingüístico es, al final, sorprenderse a sí mismo contraviniendo sus propios principios.

SÁTIRA DE PERSONAS

Si se prescinde de la figura del poeta que, por lo menos en parte, es un autorretrato irónico o humorístico de Que-

[270] «(...) false naming is closely connected with hypocrisy, and hypocrisy with all sin». (*Quevedo's Satire on the Use of Words in the Sueños, Modern Language Notes* 79 [1964], pág. 172).

[271] P. ej. *comerse las manos* (*Infierno*, pág. 84), *barahunda* (*Muerte*, pág. 236 a) y *escarapela* (pág. 253 b).

[272] Cfr. más abajo, págs. 261 sig.

[273] Cfr. más arriba, págs. 36 y 95.

vedo, sólo se han identificado hasta ahora a dos figuras de los *Sueños* como retratos de personas verdaderas: el maestro de esgrima del *Juicio final* y el licenciado Calabrés del *Alguacil*. Fernández-Guerra supone, además, que el pasaje sobre los letrados en *El Sueño de la Muerte* contiene también alusiones personales. No se conocen muchos detalles sobre los originales de los tres retratos. El parecido con la realidad no debía ser muy grande, si nos basamos en lo que sabemos sobre la tendencia de Quevedo a la hipérbole y a la deformación caricaturesca, pero sí lo suficientemente grande para que los iniciados pudieran hacer la identificación.

La intervención del maestro de esgrima en el *Juicio final* (pág. 193 a) apenas se diferencia de las intervenciones de las figuras de tipos propiamente dichas y, como éstas, muestra sobre todo estupidez y presunción. Con un desconocimiento total de la situación apela ante el tribunal a sus títulos de examen y a los certificados escritos de sus hechos; respecto al número de sus víctimas, declara que puede competir con cualquier médico. Gestos y terminología de esgrima se han convertido de tal modo en su segunda naturaleza que los emplea incluso en las ocasiones menos adecuadas (al acercársele un ángel, reacciona con una parada e inmediatamente después afirma que no conoce ninguna *treta* contra el pecado). Apenas si se da cuenta del veredicto, lo cual, evidentemente, es más consecuencia de su cerrazón mental que, como en otros pecadores de Quevedo, de su cinismo. Sólo dos afirmaciones del maestro de esgrima resultan oscuras para el lector no prevenido: no sabe lo que es una línea recta (algo, en su profesión, ciertamente asombroso) y afirma que no es un *diestro de los del libro matemático*.

La solución del jeroglífico la da, como tan a menudo en Quevedo, un tratamiento anterior más detallado del mis-

mo tema en otro lugar. En la segunda parte del *Buscón* aparecen dos maestros de esgrima (II, 1, págs. 101 sig.). Pablos encuentra al uno en la carretera de Segovia y al principio le toma por un encantador a causa de sus raros saltos y gestos. En realidad se trata de un teórico del arte de la esgrima que, especialmente en sus momentos creadores, muestra toda la distracción de los grandes espíritus (su mula anda suelta mientras él lee un libro, después resbala al ir a montarse en ella). La meta de sus invenciones es conseguir *matar sin confesión al contrario*, un leit-motiv en todas sus declaraciones. Su característica más señalada es, sin embargo, la transposición impropia de términos técnicos matemáticos a los hechos más cotidianos. Así, comenta la caída de la mula con las palabras:

> No tomé bien el medio de proporción para hacer la circumferencia al subir (pág. 101).

Pronto se pone a prueba su ciencia: aparece un segundo maestro de esgrima con grotesco aspecto de rufián, que, si bien no entiende nada de matemáticas, se siente ofendido por las palabras despectivas del teórico sobre sus compañeros de profesión y quiere que hablen las armas inmediatamente. Su contrario, sin embargo, muestra poco interés por batirse y se alegra de que el resto de los presentes eviten el duelo.

El episodio acaba como una escena típica de comedia: el primer maestro de esgrima representa el papel del *miles gloriosus* convicto de cobardía o del *capitano* de la comedia renacentista [274]. Sus palabras pretenciosas, que la mayoría

---

[274] La cobardía es un ingrediente del siglo XVI que María Rosa Lida de Malkiel deriva sobre todo del Centurio de *La Celestina* (el

de sus oyentes no entiende o interpreta mal, hacen además pensar en los pedantes que hablan latín a destiempo, es decir, otra figura de la comedia renacentista. Sin embargo, con seguridad no le falta razón a Fernández-Guerra al suponer que el maestro de esgrima diestro en matemáticas ha de representar a Pacheco de Narváez, el que después había de ser enemigo irreconciliable de Quevedo, autor del *Libro de las grandezas de la espada*, una teoría del arte de la esgrima sobre base «científica»[275], que es lo que su doble lee con afán y comenta con entusiasmo en el *Buscón* —naturalmente sin nombrar al autor—[276]. En este caso —como sucede a menudo en la sátira personal—, la tradición de figuras y la alusión individual no se excluyen mutuamente. El espadachín contrario tiene como rasgo fundamental un color oscuro de piel; según Fernández-Guerra se alude aquí a Francisco Hernández el Mulato, un rival de Pacheco[277]. Pero con seguridad le ha atribuido Quevedo al *mulatazo* una ignorancia tan supina sólo para conseguir un efecto de con-

---

miles de Plauto no era aún cobarde); cfr. su artículo *El fanfarrón en el teatro del renacimiento*, en *Romance Philology* 11 (1957/58), páginas 268-291, sobre todo pág. 274 y nota 11 .

[275] *BAE* XXIII, pág. 500, nota. También se ha interpretado un pasaje de *El licenciado Vidriera* como una alusión a Pacheco. Casi parece una explicación sobria de la escena del *Buscón*: *De los diestros dijo una vez que eran maestros de una ciencia o arte, que cuando la habían menester, no la sabían y que tocaban algo en presumptuosos, pues querían reducir a demostraciones matemáticas, que son infalibles, los movimientos y pensamientos coléricos de sus contrarios.* (*Novelas ejemplares*, t. II, págs. 65 siguiente; cfr. también la nota de Rodríguez Marín a pág. 65, línea 22).

[276] Un medio usual de la sátira personal consiste en que un personaje ridículo de la comedia pronuncie citas de un autor no nombrado pero fácil de identificar. El ejemplo más conocido de esta técnica es la escena de Trissotin y Vadius en el tercer acto de *Les Femmes savantes* de Molière.

[277] *BAE* XXIII, pág. 500.

traste (cree que *ángulo* y *obtuso* son nombres propios de personas).

El maestro de esgrima del *Juicio final* es una amalgama de las dos figuras del *Buscón*. La referencia a la carta de examen [278] y el desconocimiento de la terminología matemática proceden del *mulatazo*, la violenta gesticulación recuerda más bien a Pacheco. La amalgama misma apenas se puede decir que esté ya pensada como un ataque personal contra Pacheco, las alusiones, ya definitivamente, no pueden ser entendidas por los no iniciados. Más bien parece que a Quevedo le gustaron tanto sus dos figuras de maestros de esgrima como creaciones literarias, que no pudo dejar de repetirlas —si bien en forma atenuada—, un fenómeno que se observa a menudo en sus sátiras.

El licenciado Calabrés del *Alguacil endemoniado* es una de las figuras más individualizadas de los *Sueños* y, prescindiendo de las figuras históricas y fantásticas de los «chistes», la única que tiene nombre, aunque, naturalmente, ficticio («Calabrés» debe significar «el hombre del sombrío Sur de Italia»). La afirmación de Quevedo de que se trata de un conocido personal bien puede ser ficción literaria. En cualquier caso no deja de ser picante el hecho de que en el séquito del conde de Lemos, del que Quevedo era amigo y al que después dedicó el *discurso*, se encontrara realmente un capellán llamado don Genaro Andreini [279], italiano de nacimiento, que había llegado a hacerse algo famoso como conjurador de demonios y que durante cierto tiempo había

---

[278] *Yo soy examinado y traigo la carta* (...) (*Buscón*, pág. 105) *Maestro de esgrima examinado* (...) *vean aquí los testimonios de mis hazañas.* (*Juicio final*, pág. 193 a).

[279] *BAE* XXIII, pág. 302, nota a.

estado agregado a la iglesia de San Pedro el Real [280]. Sin embargo difícilmente se puede considerar el pasaje como sátira personal en sentido propio [281].

Caso de tener razón Fernández-Guerra con su hipótesis, la invectiva contra los letrados del diálogo con Villena (*Sueño de la Muerte*, págs. 243 a-244 b) está dirigida contra don Francisco de la Cueva y Silva, que había actuado como abogado defensor de los duques de Uceda y de Osuna en el proceso que tuvo lugar contra ellos en 1621 y había intentado utilizar algunas cartas de Quevedo como pruebas contra él y a favor de sus mandantes [282]. La referencia a este abogado estaría muy en consonancia con las demás alusiones a la política del día que hay en el *Sueño*. El poeta indica en seguida que el tema le «interesa» personalmente (*en esta materia hablaré como apasionado*), lo que, naturalmente, también puede referirse, de modo general, a sus numerosos procesos. Después entra en detalles de modo desacostumbrado para explicar la sugestiva frase de que la justicia está *empapelada como especias*. Se pronuncia desdeñosamente contra la abrumadora cantidad de publicaciones de teoría del derecho, la *cáfila de Menoquios, Surdos y Fabros, Farinacios y Cujacios, consejos y decisiones y responsiones y lecciones y meditaciones* (pág. 244 a) y contra las obras en muchos tomos sobre usura, adulterio y parricidio (los autores mencionados por el nombre son, en la medida en que se pueden identificar, letrados franceses e italianos del siglo XVI). La reproducción latina de los títulos (Doctoris Putei, *1, 6, volúmenes 1, 2, 3,*

---

280 En una iglesia de San Pedro visita el poeta al licenciado; cfr. más arriba, págs. 84 sigs.

281 El retrato ya se ha comentado en relación con la sátira anticlerical, cfr. más arriba, págs. 141 sg., así como más abajo, págs. 249 siguientes.

282 *BAE* XXIII, pág. LIX.

4, 5, 6, hasta 15. Licentiati Abbatis, de Usuris; Petri Cusqui, in Codicem; etc.) es una parodia del frenesí de los juristas por la cita. Según Fernández-Guerra las citas de autoridades «papelescas» y sin orden ni concierto eran precisamente una característica fundamental de Francisco de la Cueva y de sus defensas. Pero como ya Rabelais en el *Tiers Livre* y la sátira contra la justicia de la comedia italiana habían atacado ya la misma manía, podría ser que no se tratara aquí sino, otra vez, de sátira tradicional con un oculto aguijón personal [283].

Es de suponer que los *Sueños* como otras obras de Quevedo —tanto el *Buscón* como la *Política de Dios*— contengan algunas otras alusiones a circunstancias y personas reales. Siempre que una figura no se puede ajustar totalmente a un tipo tradicional se da esta sospecha, especialmente en los casos del librero y el mercader del *Infierno*, que se presentan como antiguos conocidos del poeta (págs. 49 sig., 54 sig.), pero también en el caso de este o aquel «chiste» del *Sueño de la Muerte*, uno de los cuales, Mateo Pico, se ha considerado como un autorretrato de Quevedo [284]. Lo único que sucede es que los originales de tales retratos no se pueden ya identificar hoy. «L'intérêt que ces pages empruntaient aux personnalités s'est en grande partie évanoui», como dice Mérimée [285]. Sin embargo es probable que él exagere el número de tales «allusions». En conjunto parece que antes de *La*

[283] El pasaje paralelo en el episodio XIX de *La hora de todos* parece valer mejor aún para el famoso abogado de la Cueva, en tanto que se quieran buscar modelos originales para este texto también extraordinariamente tipificado. Quevedo insiste en el movimiento que reina en el bufete y en la fama que debe el abogado a su sonora voz, a sus movimientos de gran efecto y a su desenfrenada verborrea. Parece que Francesco de la Cueva actuaba también de un modo muy efectista (cfr. Fernández-Guerra, *BAE* XXIII, pág. 500).

[284] Cfr. más arriba, pág. 33, n. 36.

[285] *Essai*, pág. 209.

hora de todos (donde se enlaza con la sátira política) la sátira personal sólo le interesó a Quevedo de un modo marginal.

La relación de Quevedo con los temas de su sátira no debe medirse según módulos modernos. Su creación se basa, como la de otros muchos autores del siglo de oro, en un fondo general de temas satíricos, en parte populares, en parte fijados literariamente. La ligazón a la tradición no excluye en modo alguno una participación interna, sólo que no siempre se puede determinar claramente en qué grado. Naturalmente Quevedo debe afirmar, como cristiano y como discípulo de los estoicos, el contenido moralizante-doctrinal de sus sátiras, incluso cuando no hace más que copiar a otros. Como satírico político es capaz de comprometerse seriamente y sabe utilizar el conocimiento de causa que ha llegado a adquirir. Sin embargo también aquí están equilibrados los razonamientos tradicionales, didácticos y los juicios de actualidad. Tras de la impresión superficial de una sucesión de cosas secundarias, monótona a pesar de tanto disparate, que a menudo deja la sátira de Quevedo, se trasluce un estado de ánimo general, unitariamente ascético-pesimista, que sólo en grado insignificante se puede justificar por motivos biográficos e individuales. Este estado de ánimo fundamental determina la dirección de ataque de su sátira, que tiende más a despreciar el mundo que a mejorarlo y muestra —con excepción de algunas invectivas politizantes— más irritación y hastío que apasionamiento, más alegría sarcástica por el mal ajeno que indignación. En los casos en que predomina el compromiso queda siempre el poeta preso por el pensamiento autoritario de su época y de su nación: en este humanista tardío ha quedado poco de la independencia espiritual erasmista.

Pero una crítica social comprometida y atenta al efecto pedagógico difícilmente se podría haber convertido en pales-

tra de juegos formalistas e invenciones fantástico-grotescas. Ésta es la cara más brillante de la sátira de Quevedo. Sin embargo su fascinación se despliega sólo sobre el fondo sombrío de su contenido pesimista. Para una conjunción así no tiene importancia la cuestión de la convencionalidad temática; el vínculo con la tradición resulta incluso ser una ventaja para la virtuosista estructuración. Precisamente la falta de originalidad de sus temas permite al autor prescindir de descripciones detalladas de circunstancias y empezar precisamente en el punto en que acaban otros satíricos: en la alusión, superación, parodia e inversión paradójica de lo dado. A ello vamos a dedicarnos en el capítulo siguiente.

IV

LA TÉCNICA SATIRICA DE LOS *SUEÑOS*

Como satírico es Quevedo, en primera línea, un artista del estilo. Como Dámaso Alonso ha mostrado, en su lírica son justamente las poesías satírico-burlescas aquellas en que se expresan de modo más puro y más extremo las características de su estilo [1].

Sobre su estilo en prosa podría decirse algo semejante si se quisiera comparar obras satíricas y no satíricas —p. ej., *El sueño del Infierno* con la *Política de Dios* o, aún mejor, *La hora de todos* con la *Vida de San Pablo*—. Pero, ¿hay verdaderamente un estilo satírico unitario en Quevedo que se extienda desde la *Vida de la corte* hasta la *Hora* y desde las primeras letrillas [2] hasta la *Visita de Alejandro a Diógenes* y a los romances de Marica?

---

1 «Esta extraordinaria potencia transmutadora de valores (...), esta capacidad asociativa, por vínculo de metáfora, de realidades muy apartadas (...), donde tienen su cúspide, donde han de estudiarse en sus caracteres extremos, es en la poesía burlesca (...)» (*El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo*, en *Poesía española*, Madrid, 4.ª ed., 1962, pág. 537).

2 P. ej. *Poderoso caballero es don Dinero* y *Punto en boca*, que ya están contenidos en las *Flores de poetas ilustres de España* de

Para Leo Spitzer, el de Quevedo es un lenguaje «lleno de ingenio», con lo que no deja de considerar en modo alguno los aspectos problemáticos, cuando no abismáticos, de la poesía de ingenio:

> «Ingenio» es una característica de la poesía preciosista, gongorista, petrarquista, en una palabra, de la poesía del barroco. Ingenio significa un rebosamiento de lo formal sobre lo objetivo, coacción del objeto, en el que no hay que «hacer blanco», sino al que hay que rodear mimosamente, revestir[3].

Una imagen demónica del estilo de Quevedo mucho más unitaria han trazado Dámaso Alonso y Amédée Mas:

> (...) su vitalidad es eruptiva. Es una carga de afectividad que de repente se acumula y rompe un mundo tradicional de valores estéticos, una explosión cuya onda —tres siglos después— aún nos sacude[4].
>
> Sur fond de grisaille, son univers est creusé de ténèbres, hérissé de pointes agressives, tordu en folles arabesques, secoué de convulsions[5].

Cuando a un mismo autor se le interpreta una vez como brillante conceptista y otra como metafórico macabro-grotesco, hay que adoptar una postura escéptica. Sin embargo, las tres caracterizaciones están justificadas, sólo que se refieren a obras de diferentes períodos creativos. Spitzer se refiere al *Buscón*, Dámaso Alonso y Mas, sobre todo a los textos de la época tardía, que de hecho ya no se caracterizan tanto por el juego, ingenioso y no comprometido, con el lenguaje como por la ruptura expresiva del «equilibrio idio-

1605 (el imprimatur de la antología data ya de 1603, cfr. Mérimée, *Essai*, págs. 357 sig.).

[3] *Zur Kunst Quevedos*, pág. 73.

[4] Dámaso Alonso, *Poesía española*, pág. 572.

[5] Mas, *La Caricature*, pág. 221.

mático» (Dámaso Alonso [6]). El estilo satírico temprano de Quevedo es más agudo que descriptivo y se distingue por su brevedad esquemática. Al margen se van desarrollando paulatinamente las técnicas de la descripción deformativo-grotesca: expresivo material de vocabulario procedente de bajas esferas lingüísticas, atrevidas creaciones de palabras, audacias conceptistas en las metáforas, que se dan sobre todo en las sátiras tardías, a partir del *Discurso de todos los diablos* (1627) [7].

Entre ambos grados estilísticos no existe, naturalmente, una oposición absoluta. El estilo temprano muestra ya elementos grotescos y caricaturescos, el estilo tardío sigue siendo ingenioso. Rasgos extraordinariamente importantes como la concentración y la tendencia a la hipérbole son característicos de todos los períodos creadores de Quevedo. Sin embargo la diferencia es considerable. Dicha diferencia se puede constatar con mayor claridad en las sátiras en prosa que en la lírica burlesca, cuya cronología, pese al intento de Astrana Marín en su edición de las *Obras en verso*, resulta dudosa [8]. Los *Sueños* están escritos principalmente en el abstracto estilo agudo del primer período; sin embargo el *Sueño de la Muerte* muestra ya gérmenes del desarrollo posterior, mientras que en las adiciones de la edición de 1631 está representado con pureza el estilo tardío. A consecuencia de esto, a menudo se encuentran yuxtapuestos el estilo tem-

6 Pág. 529.

7 Hasta hace poco no se habían distinguido de modo suficientemente claro los grados del desarrollo del Quevedo moralista y pensador, cfr. la crítica de Rothe, *Quevedo und Seneca*, págs. 96 sig. y nota 91.

8 Cfr. sobre esto Dámaso Alonso, págs. 502 sig., que, por esta razón, renuncia a delinear el desarrollo del estilo lírico de Quevedo y sólo excluye del examen algunos sonetos petrarquizantes, probablemente de la primera época, por no considerarlos típicos.

prano y el tardío en los primeros *Sueños* (un ejemplo especialmente instructivo es el retrato del licenciado Calabrés, cfr. más abajo, págs. 249 sig., que se ha retocado varias veces). También en este sentido es el ciclo, pues, representativo de la obra completa de Quevedo.

CONCENTRACIÓN TEXTUAL

Mientras que la narración marginal pseudoépica de los *Sueños* resulta a menudo muy esquemática, llama la atención la extremada concentración de lo narrado o descrito en los episodios. Concentración es efectivamente una característica fundamental, si no la única, del estilo de Quevedo, sobre todo de su estilo satírico, lo que se puede aplicar en igual medida a su prosa y a su lírica. Por el contrario la «virulencia afectiva», que señala Dámaso Alonso, junto a la «increíble capacidad de concentración», como una peculiaridad más[9], repercute en los *Sueños*, por lo pronto, sólo en la agresividad de las agudezas.

La concentración de la representación tiene en las sátiras tempranas de Quevedo algunas consecuencias desventajosas también, p. ej. se agota rápidamente el tema, una de las razones por las que determinados temas satíricos se utilizan repetidamente, cada vez con un ropaje distinto. Por otra parte se robustece la intensidad poética de la sátira. Es sabido que la concentración lingüística mejora la calidad de un chiste. La acumulación de efectos chistosos en breve espacio, como la practica Quevedo continuamente, refuerza la impresión de distanciamiento burlesco; la reducción sistemática de la expresión prepara el terreno para la agudeza

[9] Pág. 527 y *passim*.

propiamente dicha. Particularmente en el *Juicio final* ocurre esto, al no mencionar precisamente los hechos contra los que se dirige la sátira. Respecto a los escribanos sólo nos enteramos al principio de que huyen de sus orejas después de resucitar:

> Riérame, si no me lastimara (...) el afán con que una gran chusma de escribanos andaban huyendo de sus orejas (...) (página 191 a).

Se supone conocido que el pecado profesional de los escribanos consiste en deformar en el protocolo las declaraciones de los testigos al «no oír bien» intencionadamente, es decir, que pecan con las orejas. En el *Infierno* los taberneros que intentan pasarse al camino de la virtud resbalan en las lágrimas que otros derraman allí y caen así rodando al camino del infierno, *por ser agua,* es decir, porque es el agua (que mezclan con el vino) la que suele hacer caer a las gentes de su oficio (pág. 44)[10].

La técnica de aludir solamente a las circunstancias esenciales, e incluso de no presentarlas siquiera, sólo podía permitírsela Quevedo frente a sus lectores cuando los objetos de sus sátiras eran verdaderamente conocidos por todo el mundo. Con esto obtiene una cierta justificación la falta de originalidad de su sátira de tipos. El mismo procedimiento era posible también con ciertas figuras históricas y mitológicas. Las menciones de Judas y Pilatos presuponen toda la historia de la pasión de Cristo; la de Herodes, la del asesinato de los niños de Belén (*pues al limbo no se querrán fiar más de mi los inocentes,* pág. 193 a); la de Orfeo,

[10] «(Les) invectives contre les taverniers qui mixturent le vin» están ya al orden del día en las sátiras estamentales de la tardía Edad Media; cfr. Pierre Champion, *François Villon. Sa vie et ses œuvres,* París, 2.ª ed., 1933, t. I, pág. 79.

la de su descenso a los infiernos. Sin embargo no hace falta saber mucho sobre Mahoma y Lutero para entender las muy indiferenciadas agudezas que se les dedican. El procedimiento no es nuevo. Ya Luciano podía permitirse no hacer sino alusiones irónico-ingeniosas sobre los mitos griegos y sobre conocidos hechos históricos [11]. Las peculiaridades proverbiales de determinados tipos de oficios y de caracteres, por el contrario, sólo habían sido tratadas del mismo modo por algunos autores recientes —p. ej. en el *Guzmán de Alfarache* y en *El licenciado Vidriera*—. Sin embargo Quevedo emplea el procedimiento de modo más consecuente y lo ha llevado más lejos que sus antecesores, sobre todo en el *Juicio final*. En los *Sueños* posteriores los retratos se hacen más detallados y el autor se esfuerza por representar más concretamente algunos de los destinos o catálogos de pecados que antes sólo se presuponían. Así ocurre en los «diálogos de los muertos» del *Infierno* [12] y en la escena del alguacil de *El mundo por de dentro* (págs. 229 b-230 b). Una evolución extrañamente retrógrada. Por lo demás, el modo de escribir más explícito de los *Sueños* posteriores no es en modo alguno menos concentrado que el «presupositivo», sólo han cambiado las técnicas de la concentración. Así, se insertan en el discurso satírico esbozos de escenas y citas de diálogos [13], o la sátira se hace polifacética, como en la escena del librero

[11] También la literatura de visiones anterior a los *Sueños* tiende ya a la abreviación alusiva. La oscuridad de Dante, p. ej., resulta no en pequeña medida de que presupone el conocimiento de los destinos y delitos de muchos de los habitantes de su infierno (sobre todo de los muertos recientemente) y hace que ellos mismos, los demás condenados o los demonios se refieran a dichos datos por medio de agudezas (*Inferno* III, v. 59 sig.; XIII, v. 120 sigs., v. 133-135, 151; XIV, v. 44 sig., etc.).

[12] Cfr. más arriba, págs. 25 sigs. y 97 sigs.

[13] Cfr. más abajo, págs. 287 sigs.

(*Infierno*, págs. 49 sig.), que aparentemente se dirige sólo contra el comercio de libros deshonestos y contra la extensión vulgarizadora de la cultura humanista por medio de las traducciones (los lacayos y caballerizos leen), pero que en realidad va dirigida sobre todo contra los autores de aquellas *malas obras* por las que el librero ha de expiar en el infierno [14]. En las sátiras tardías, finalmente, la sintaxis elíptica, el expresivo diálogo y la síntesis conceptista de los más dispares planos de imágenes [15] garantizan ya una condensación aún más fuerte, si cabe, del texto.

HIPÉRBOLE Y GENERALIZACIÓN TENDENCIOSA

La hipérbole es, junto a la concentración textual, un rasgo fundamental de la sátira de Quevedo que perdura a través de todos los cambios de estilo. En el *Juicio final* se le reprocha al boticario que se ha aliado con una peste y ha despoblado dos lugares (pág. 194 b), en *La hora de todos* —de modo más gráfico, pero no menos hiperbólico— siente asco la basura de los frascos de una farmacia y les manda que se aparten (III, pág 292 a). Como muestra el ya citado ejemplo de los bufones en el *Infierno*, cuyas gracias pro-

[14] Otros ejemplos de doble sátira: las palabras del maestro de esgrima en el *Juicio final* contienen indirectas contra los médicos (*pues enseño a matar, bien puedo pretender que me llamen Galeno*, pág. 193 a), las del cochero del *Infierno* contra los usuarios del coche (pág. 50), el pasaje de la muerte de amores del *Sueño de la Muerte* se dirige al mismo tiempo contra los amantes excesivamente sentimentales y contra los materialistas, que ponen el dinero por encima del amor (pág. 239 b). Cfr. también los ejemplos citados por Spitzer (*Zur Kunst Quevedos*, pág. 121).

[15] Cfr. Dámaso Alonso, *Poesía española*, pág. 533.

ducen un frío tal que el demonio que los vigila tiene sabañones (págs. 52 sig.), exageración y juego de palabras (equiparación de «frío» real y metafórico) pueden ir juntos perfectamente. La tendencia a la exageración presta a menudo rasgos caricaturescos al estilo de agudezas de los primeros *Sueños*.

Sin embargo Quevedo no se contenta en modo alguno con la forma de expresión hiperbólica. Elección unilateral de los hechos y generalización tendenciosa preceden con frecuencia a la sátira propiamente dicha. Incluso los tipos de oficios y de caracteres, los más ricamente dotados, se pueden reducir a una o unas pocas fórmulas: el caballero de industria a hambre y pobreza de vestiduras, el alguacil a embriaguez y corrupción, la vieja de las sátiras tempranas a grotescos deseos amorosos y al vano intento de aparentar juventud (descripciones detalladas de su aspecto repugnante no se encuentran hasta más tarde). Quevedo reduce tan fuertemente la selección que no sólo no se logra una imagen completa de la realidad sino ni siquiera una medio posible. No se dice si los médicos alguna vez no matan a alguno de sus pacientes o si los productos de los pasteleros contienen alguna vez carne normal, aparte de la de procedencia dudosa y más que dudosa, así como otros ingredientes ocasionales repugnantes. De que las medicinas que se venden en las farmacias no constan solamente de suciedad, telas de arañas y bichos nos enteramos sólo incidentalmente, a causa de otra incriminación: los boticarios saben sacar dinero incluso de hierbas y de plantas venenosas (*Infierno*, pág. 63). Este argumento resulta sorprendente en boca del humanista Quevedo que, naturalmente, conocía el efecto curativo de muchos venenos. Aquí adopta una postura extraordinariamente oscurantista en aras del efecto satírico, lo mismo que continuamente sobrepasa

en mucho la medida de simplificación inherente a la sátira [16].

La tendencia a la reducción del texto contribuye también necesariamente a una deformación tendenciosa de la realidad: al presuponerse que los sastres mienten y roban y que los escribanos falsean las declaraciones, queda el autor eximido de cualquier representación diferenciadora [17].

En los primeros *Sueños* la exageración es, sobre todo, chistosa. Con frecuencia se trata sólo de hipérboles numéricas fantásticas, como p. ej. en la afirmación del *demonio alguacilado* de que las cartas de amor que guardan como recuerdo y llevan consigo los enamorados bastarían para calentar el infierno durante veinte años (*Alguacil*, pág. 199 a). Sin embargo surge una resonancia macabra del hecho de que la medida o exceso de la exageración esté dictada por el escenario del más allá. En este período temprano raramente deja de incluir Quevedo el más allá en la hipérbole: en el *Juicio final* se dice del médico, del boticario y del barbero que a ellos hay que agradecer *gran parte deste día* (= del juicio final) (pág. 194 b); el ansia de amor de las viejas es tan grande que incluso pretenden gustar a los demonios en el infierno (*Alguacil*, pág. 201 b). Es una excepción una hipérbole que permanezca en los límites terrenos, como

16 «(...) the satirist habitually simplifies and exaggerates», James Sutherland, *English Satire*, Cambridge 1962, pág. 17.

17 En alguna ocasión se declara restrictivamente en los *Sueños* que sólo se trata de los «malos» entre los representantes de oficios (p. ej. en la *Nota* del *Alguacil*: *alguaciles malos*, pág. 196 a). Sin embargo esto es poco convincente y tampoco se da siempre que se habla de los médicos, de los letrados, de los sastres. En el *Infierno* se adelanta Quevedo a cualquier objeción sólo por medio de la advertencia de que no va a hablar de los buenos, ya que no los hay en el infierno: *No me arguyas de maldiciente, porque digo mal de los que hay en él, pues no es posible que haya dentro nadie que bueno sea* (pág. 41).

p. ej. la afirmación del librero de que la vulgarización de la cultura clásica ha llegado tan lejos que las traducciones de Horacio se leen en las caballerizas.

También se dan muy pronto formas pintorescas de hipérbole. Partes del cuerpo se independizan, se personifica lo inanimado (la barba del licenciado Cabra palidece de miedo ante la hambrienta boca, las enfermedades emprenden la huida ante la medicina), las personas se transforman en alegorías de sus propiedades más características (Cabra es *la hambre viva*). En las sátiras posteriores la hipérbole se convierte en el medio normal de la intensificación conceptista. Unos aduladores entran en acción e inmediatamente se dice no que sean encarnación de la mentira, sino que la mentira se viste de ellos (*revistiéndoseles la misma mentira*, pág. 296 b); el charlatán, *con la retención, empezó a rebosar charla por los ojos y por los oídos* (pág. 292 b), y la mujer, sorprendida por la *hora* mientras se está pintando, sale de la habitación *hecha un infierno, chorreando pantasmas* (página 294 b): en realidad chorrea pomadas y afeites mal aplicados.

JUEGO DE PALABRAS Y AGUDEZA

Ya con el *Buscón* y el *Caballero de la Tenaza* se muestra Quevedo como el maestro del chiste por el que le tuvieron sus contemporáneos [18] y que siguió siendo hasta sus obras tardías, a pesar de las múltiples transformaciones de su es-

[18] Gracián cita en su *Agudeza* numerosos ejemplos de las obras de Quevedo y le llama en el capítulo sobre el juego de palabras (*De los ingeniosos equívocos*), incluso algo equívocamente, *el primero en este modo de composición* (con lo que se refiere especialmente a las series de juegos de palabras, a los *equívocos continuados*) (*Agudeza y arte de ingenio*, Discurso XXXIII, *Obras completas* [Aguilar], Madrid 1960, pág. 399 b). Cfr. también Carilla, *Quevedo*, pág. 94, n. 13.

tilo. Sólo las sátiras relativamente más torpes de las primeras obras en prosa —hasta, aproximadamente, la *Premática del año 1600*— dan testimonio de que también Quevedo necesitó cierto tiempo para dominar la técnica del juego de palabras y de la identificación ingeniosa.

Característico de los juegos de palabras de Quevedo es, en primer lugar, su frecuencia —en comparación con contemporáneos como Cervantes y Gracián, en modo alguno enemigos de los juegos de palabras, pero que sobre todo son narradores y moralistas y sólo en segunda instancia maestros de la agudeza, del concepto y del chiste—. En Quevedo pasa más bien lo contrario. Ya hemos visto cómo estiliza el material narrativo con vistas a la agudeza. Con todo, no siempre se muestra delicado al elegir los medios para la agudización, pues se dan chistes verdaderamente malos:

> (...) que e r r a r es de hombres y ser h e r r a d o de bestias o esclavos (*Infierno*, pág. 41).

> (...) dijo un ministro:
> —Despenseros son.
> Y otros dijeron:
> —No son.
> Y otros:
> —S í s o n [19].
> Y dióles tanta pesadumbre la palabra s i s ó n, que se turbaron mucho (*Juicio final*, pág. 193 a).

La alusión al «herrar» de los animales está traída por los pelos y no enriquece en nada el contexto; el juego de palabras *sí son / sisón* aparece trabajosamente motivado por un

[19] La ortografía se ha modificado de acuerdo con el sentido (Astrana Marín tiene *Sisón*, Fernández-Guerra *Sison*, *BAE* XXIII, página 300 a, las impresiones antiguas tienen en ambos casos *si son*: Zv, pág. 87; M, fol. 5 a).

diálogo sin demasiado sentido. Sin embargo casi nunca falta la palabra «sisón» cuando se habla de despenseros, pues es también el nombre de una determinada especie de pájaros, es decir, que resulta extraordinariamente idónea para los juegos de palabras. Así, por amor al juego de palabras, son despedazados los despenseros en el *Infierno* por estos pájaros, no demasiado corrientes, y un demonio comenta con malicia:

> —Sisones son despenseros, y los despenseros, sisones (página 68).

La elección de las palabras, incluso en casos extremos la elección del objeto satírico, no deja, pues, de estar influenciada por la aptitud para el juego de palabras. Si hemos de dar crédito a Mas, el *solimán*, p. ej., utilizado como afeite, pero sólo uno de tantos entre los muchos productos cosméticos de entonces, debe su lugar privilegiado en la polémica de Quevedo contra las artes del afeite y el tocador sobre todo a sus posibilidades de asociación con nombres de gobernantes turcos: «(...) la satire de Quevedo (...) est attentive aux mots au moins autant qu'aux choses»[20]. Esta aserción contiene, para un satírico de la talla de Quevedo, no una censura sino una alabanza: también la poesía satírica chistosa «se hace con palabras», como la lírica, según la afirmación de Mallarmé[21]. Una «problematización del lenguaje» o del «fenómeno» (Spitzer)[22] o un «dérèglement du langage» (Mas)[23] sólo se pueden constatar en Quevedo en

---

[20] *La Caricature*, pág. 34.

[21] *(C)e n'est point avec des idées que l'on fait des vers... C'est avec des mots.* Mallarmé a Degas, reproducido por Valéry in *Degas, danse, dessin, Œuvres* [*Bibliothèque de la Pléiade*] t. II, pág. 1.208).

[22] *Zur Kunst Quevedos*, pág. 73.

[23] Pág. 251.

tanto que están ligados a su ambición de ingenio o expresividad, pero no en el sentido, más amplio, en el que tales caracterizaciones se podrían aplicar a herméticos modernos. El juego de Quevedo con el lenguaje y su tendencia a las acrobacias lingüísticas deberían contemplarse siempre en relación con los géneros literarios —sátira y lírica burlesca— en que se desarrollan.

Como los despenseros, tienen también otras figuras típicas sus agudezas fijas correspondientes. Los juegos de palabras con *cuenta, banco* y *asientos* aparecen con seguridad casi absoluta siempre que se habla de los genoveses, lo mismo que los diferentes significados de *guardar* son inseparables de la figura del Caballero de la Tenaza y la *carne* de los pasteleros. A veces se da incluso el caso afortunado de que la misma denominación del tipo es equívoca: *soplón*, denunciante, significa también «fuelle», una de las razones, con toda seguridad, que explican la frecuencia con que Quevedo cita a este antipático tipo. Cuando falta un concepto equívoco semejante queda la cosa en alusiones agudas, más o menos extensas, a características conocidas de los tipos: los parroquianos de los taberneros afirman que más bien hay que llamarlos *anegados* que *borrachos* (*Hora*, XX, páginas 301 a/b) y Diego Moreno alega en el reino de los muertos que no ha hecho nada fuera de lo corriente: al morir él no se han encarecido los mangos de cuchillo ni los tinteros de cuerno porque seguía habiendo suficientes proveedores de asta.

Algunas de estas alusiones son ya tradicionales. *Condenándose en castellano y en guarismo* se dice en el *Alguacil* de los mercaderes y financieros (pág. 200 b); Góngora utiliza ya diez años antes la misma expresión en una letri-

lla [24] y en otra le hace a una mujer hábil en los negocios el dudoso cumplido de que es capaz de chupar las venas del Potosí [25], mucho antes de que Quevedo atribuyera lo mismo a los genoveses en *El Sueño de la Muerte* [26]. El licenciado Vidriera se expresa casi exactamente como Quevedo en *El mundo por de dentro*, cuando dice que los corruptos alguaciles son ladrones peores que aquellos a los que persiguen:

> (...) y diciendo el pregón: «Al primero, por ladrón» (el licenciado) dio grandes voces a los que estaban delante dél, diciéndoles:
>
> —Apartaos, hermanos, no comience la cuenta por alguno de vosotros (*Licenciado Vidriera*, pág. 50).

> (...) pero siento que cuando el pregonero dice: «A estos hombres por ladrones», que suene el eco en la vara del alguacil y en la pluma del escribano (*El mundo por de dentro*, pág. 230 b).

El mismo Vidriera se burla de los poetas, como Quevedo en el *Infierno* (pág. 73), porque en sus poesías alardean con riquezas como oro, plata, perlas y diamantes, siendo ellos tan pobres [27]. Y la interpretación eufemista de una paliza como acompañamiento de *cardenales* (*Buscón*, pág. 17) se encuentra ya en el siglo XV [28].

---

[24] (...) *si es lo mismo* / (...) *condenarse en castellano* / *que irse al infierno en guarismo.* (*Ya de mi dulce instrumento...*, estr. 4, *Obras completas* [Aguilar], Madrid 1961, pág. 310).

[25] *Las venas del Potosí* / *sabrás chupar, Isabela.* (*¿Por qué llora la Isabelitica?*, estr. 3, ibid., pág. 320).

[26] (...) *Génova ha echado unas sanguijuelas desde España al cerro del Potosí* (...) (pág. 242 b).

[27] Cfr. más arriba, pág. 201 y n. 250.

[28] Sin embargo este juego de palabras no tiene su florecimiento hasta el siglo XVII, con la novela picaresca; cfr. Henry N. Bershas, *Cardenales*. The Case History of a Pun, en *Romance Philology* 9 (1955-56), pág. 24.

Según esto, parece que Quevedo tenía tan poco reparo en utilizar agudezas tradicionales como en repetir incansablemente los chistes inventados por él mismo. Sin embargo se da el efecto de sorpresa necesario para el chiste a consecuencia de la extrema abreviación del contexto y, con frecuencia también, por asociaciones de ideas nuevas e inesperadas. Un examen más detallado mostrará la naturaleza de tales asociaciones y en qué consiste especialmente el efecto satírico de las agudezas de Quevedo.

JUEGO DE PALABRAS CARACTERIZADOR Y DESENMASCARADOR

En el *Juicio final* ha puesto Quevedo un juego de palabras especialmente logrado en boca del avaro que, al verse ante el tribunal, pregunta a su vecino si han de resucitar también sus (enterrados) sacos de oro, *pues habían de resucitar aquel día todos los enterrados* (pág. 191 a). El absurdo malentendido caracteriza la monomanía del avaro, que no puede pensar en otra cosa que en su dinero siempre que se habla de enterrar, incluso el día del juicio final. A la figura satírica se le concede la suficiente autonomía y libertad de movimientos para —contra su voluntad— juzgarse a sí misma. La rapidez del «trámite» recuerda pinturas más antiguas del infierno, p. ej. a la despectiva manera que tiene Dante de caracterizar y liquidar de pasada a algunos de sus condenados [29].

[29] Así se dice —naturalmente sin juego de palabras— al ver a los «tibios»: *non ragioniam di lor, ma guarda e passa* (*Inferno*, III, v. 51). Este procedimiento implica siempre en Dante una desvalorización humana, un criterio que sobra en las figuras de marionetas de Quevedo.

El avaro no entiende mal las palabras de su interlocutor, sino el texto bíblico, del que se acuerda vagamente. Con ello, quizá apoyándose en una tradición popular de predicación, se aliena de su contexto normal una forma de juego de palabras más propia del diálogo de las comedias[30]. En Shakespeare se da muy a menudo, aunque más en la variante del malentendido ingenioso, sólo aparentemente inocente (también en los dramas históricos y tragedias)[31]. El malentendido es en la mayoría de los casos de tipo periférico y no da tan directamente en el meollo de la naturaleza humana o de la figura típica respectiva como en el caso de Quevedo. La variedad preferida por éste del error involuntario es, por lo demás, muy frecuente en el *Juicio final*, excepcional además al añadir un elemento pseudodialógico nuevo por su riqueza en resúmenes de diálogos y en estilo indirecto. Todo el interrogatorio posterior del avaro (págs. 193 b-

[30] En el sermón del capuchino de Schiller, que, como es sabido, está inspirado en los sermones de Abraham a Sancta Clara, se encuentra un «malentendido» bastante análogo de una cita bíblica: *Otro mandamiento es: no hurtarás. / Si, esto lo cumplis al pie de la letra / pues os lo llevàis todo abiertamente* (*Wallensteins Lager*, v. 581-583). El acusador atribuye el malentendido al acusado, una técnica que también emplea Quevedo en ocasiones; cfr. más abajo, págs. 234 sig.

[31] Es famoso el pasaje de *Hamlet*, en que a la pregunta de Polonius *What do you read, my lord?* contesta Hamlet: *Words, words, words* (II, 2, v. 212-214). Cfr. también más abajo: Polonius. *Will you walk out of the air, my lord?* Hamlet. *Into my grave?* Otros ejemplos: Anne. *Out of my sight! thou dost infect mine eyes;* Gloucester. *Thine eyes, sweet lady, have infected mine* (*Richard III*, I, 2, v. 149-150); Lorenzo. *Go in, sirrah. Bid them prepare for dinner;* Launcelot. *That is done, sir, they have all stomachs.* Más adelante: Lorenzo. *I pray thee, understand a plain man in his plain meaning* (*The Merchant of Venice*, III, 5, v. 51 sigs.); First Gaoler. *Come, sir, are you ready for death?;* Posthumus. *Over-roasted rather, ready long ago* (...) (*Cymbeline* V, 4, v. 152 sigs.). Cfr. también *Love's Labour's Lost* V, 2 y *Romeo and Juliet* II, 2. Las citas según William Shakespeare, *The Complete Works*, ed. de W. J. Craig, Oxford 1962.

194 a) está construido según el mismo principio. Se le pregunta si ha guardado los diez mandamientos y él entiende la palabra «guardar» en el sentido para él más usual:

> (...) y él dijo que en cosas de guardar era imposible que hubiese pecado (pág. 193 b).

Según dice, también ha cumplido con el mandamiento de *amar a Dios sobre todas las cosas* al intentar adueñarse de todas las cosas para amar entonces a Dios *sobre ellas*, es decir, sentado encima de sus tesoros. Este último sentido literal está totalmente traído por los pelos. Un efecto más agudo hace el tratamiento del sentido del segundo mandamiento (*no jurar su santo nombre en vano*): el avaro declara que, si bien es cierto que ha jurado falsamente con frecuencia, nunca ha sido en vano, sino sólo cuando entraban en juego grandes sumas. Resulta difícil en este caso verificar la ficción del malentendido; sin embargo Quevedo con frecuencia prefiere admitir hiperdilataciones de la característica psicológica mínima con tal de conseguir la agudeza, si no es que busca esto expresamente [32].

También puede surgir un malentendido basado en un juego de palabras cuando alguien refiere a sí mismo de forma delatora una palabra pronunciada en cualquier contexto, como los despenseros que se sienten afectados como sisones por el *sí son* pronunciado por unos *ministros* (página 193 a; cfr. más arriba, pág. 227). Judas, Lutero y Ma-

[32] El alguacil del segundo *Sueño* prefiere naturalmente beber vino en lugar de agua, pero ¿tiene por eso que huir del agua, aun cuando ésta sea bendita? (Toda vez que no es *la parte bendita* la que le asusta, como le sucede al diablo, pág. 198 a). Los alquimistas se dejan quemar *casi de buena gana* en el *Infierno* una vez que los demonios los han convencido de que son *la cosa más vil del mundo*, de la que, según antigua tradición alquimista, ha de surgir la piedra filosofal (pág. 77).

homa —también en el *Juicio final*— se precipitan hacia delante sólo porque v e n que algunos ladrones arrepentidos se salvan (*viendo salvar l a d ro n e s*, pág. 194 a), es decir, porque, en su calidad de ladrones («infames», en el sentido del autor), barruntan una oportunidad también para ellos [33]. La mal intencionada premisa es que las personas en cuestión se consideran a sí mismas infames. Poco después vuelve a dar Quevedo otras dos variaciones de esta imputación poco plausible, pero de tanto mayor efecto. La absolución de un escribano permite también a Judas, Mahoma y Lutero concebir esperanzas de justificarse. La supuesta comunidad consiste en que éstos como aquel (y como también los escribas en el proceso de Jesús) [34] han dado falso testimonio. Este delito está evidentemente tan ligado al oficio de escribano que no hace falta nombrarlo siquiera. Por último, al ser llamado Judas, se presentan los tres al tiempo (pág. 195 b). Quevedo hace reaccionar de modo igualmente absurdo y mecánico a los reyes, que creen poder pasar por las estrechas puertas a pesar de sus coronas porque unos frailes lo consiguen sin esfuerzo con las suyas (tonsuras) (pág. 192 b). El efecto caracterizador del juego de palabras ya no es muy claro en este caso.

Junto a los «verdaderos» malentendidos está también la variante de los intencionados, con los que se burla el acusador del acusado. Así, en el *Juicio final* niega un demonio a los comerciantes genoveses los *asientos* pedidos por ellos aplicando insidiosamente el sentido de la palabra de «poner en cuenta una cantidad de dinero» (pág. 195 a) [35]. El mordaz

[33] Es probable que se aluda también a los dos ladrones de la Pasión.

[34] *Escribas*, una palabra que al mismo tiempo se puede aplicar irónicamente a los escribanos (en latín son ambos *scribae*).

[35] Según una afirmación de Quevedo en el *Alguacil*, pág. 200 b, el

comentario acaba con el anuncio de la «bancarrota» (no temporal, sino eterna) de los genoveses (*ha quebrado el banco de su crédito*), volviéndose a referir la palabra «banco» a los «asientos».

También tiene que oír una observación igualmente malévola el astrólogo, que durante toda su vida ha estado observando el cielo (*tantos cielos*) y al final le falta uno en que poder entrar. Al tiempo se dice que (como los enamorados, cargados de cartas de amor) ha traído el material combustible para su futura estancia (sus globos e instrumentos de medición, págs. 195 b-196 a).

Llama la atención que el malentendido caracterizador, que en el *Juicio final* aparece con tal profusión, falta casi totalmente en los otros *Sueños* [36]. Allí se da una especie de juego de palabras emparentado con él que se puede caracterizar en la misma medida como juego de palabras eufemista y desenmascarante, pues el significado positivo de la palabra vela un hecho comprometedor al tiempo que el negativo lo descubre. Cuando en el *Infierno* defiende el mercader sus prácticas profesionales con el grito *yo al justo vendí* consigue con ello lo contrario de una justificación, pues el poeta no entiende «siempre he vendido al justo precio», sino «he vendido al Justo» y cree, en consecuencia, que

---

significado de *asientos* interpretado por el demonio fue introducido por los genoveses.

[36] Habría que exceptuar el juego de palabras *espada sin vuelta*, en el autorretrato que traza D. Diego de Noche (*Muerte*, 249 b); la expresión se malentiende en el sentido de que espada que recibe prestada don Diego no tiene vuelta jamás. El malentendido lo caracteriza como hambriento y contractor de deudas, sólo que esta vez se trata de un malentendido c o n s c i e n t e dentro de una autocaracterización irónico-arrogante.

tiene a Judas ante sí (pág. 54)[37]. También los soldados fanfarrones, que ponderan los *malos pasos* y los *tragos* que han pasado (*Infierno*, pág. 46), se contradicen involuntariamente, pues, como añade el poeta secamente, *lo de los tragos se les creyó*, es decir, no se les creyó que hubieran sido trabajos penosos sino borracheras. Como se ve, esta vez es el oyente el que, consciente o inconscientemente, malentiende, mientras que la figura satírica se ridiculiza al no percibir el peligroso doble sentido de sus palabras y al decir, contra su voluntad, la verdad sobre sí misma. Por el contrario, el Diego Moreno del *Sueño de la Muerte* parece trazar su apología consciente de lo que dice: aunque prototipo del marido engañado a sabiendas y con su consentimiento, se llama a sí mismo *marido de tomo y lomo*, pero añade inmediatamente: *porque tomaba y engordaba* (pág. 254 a). El añadido es sólo literalmente una confirmación (o explicación) de la autoalabanza; según el sentido, la anula. La prostituta que en el *Infierno* invoca a su amor al prójimo y a su generosidad (*dar lo suyo*, pág. 70) no parece tampoco creer apenas en el poder de convicción de sus disculpas. Una irónica apología aparente se da evidentemente cuando se dice de los bufones que no han ido al infierno como los demás, por tener muy poca «gracia», sino por haber tenido demasiada (pág. 52). A las mujeres feas les ha perdido un deseo desmesurado de «bondad» (*de hacerse buenas*, en el sentido de hacerse hermosas, pág. 65). En estos casos el acento recae sobre todo en la paradoja entre virtud o gracia aparente y condenación.

La alabanza o autoalabanza que se delata es una característica del estilo narrativo picaresco, se da ya en el *Lazarillo*

[37] La agudeza alude seguramente al tiempo a la falta de «limpieza de sangre» que se atribuía de buena gana a los mercaderes (e intelectuales); cfr. Américo Castro, *De la edad conflictiva*, t. I, Madrid, 2.ª ed., 1961, págs. 169 sigs. y 191 sigs.

de Tormes, donde la pena del padre ladrón se transforma en «persecución por la justicia» (págs. 66 sig.). En el *Buscón* es extraordinariamente frecuente, en cuyas primeras páginas domina de modo absoluto la ironía eufemista [38]. El eufemismo tradicional de convertir en «cardenales» los palos que recibe el padre de Pablos es sólo uno entre muchos ejemplos [39]:

> (...) salió de la cárcel con tanta honra que le acompañaban doscientos c a r d e n a l e s (...) (pág. 17).

En su ensayo sobre el *Buscón* ha dedicado Spitzer una atención especial justamente al último tipo de juego de palabras. Evidentemente lo considera el prototipo del juego de palabras de Quevedo y cree que su función fundamental consiste en destrozar ilusiones y servir al *desengaño* [40], al mismo *desengaño* que, según su opinión, representa el motivo fundamental de toda la novela [41]. Sin embargo, justamente en este último punto ha cosechado la tesis de Spitzer algunas críticas. Mas discute el carácter específicamente barroco del juego de palabras y lo considera exclusivamente burlesco («il n'est rien d'autre que le mouvement burlesque utilisant, pour multiplier ses culbutes, les accidents du langage») [42]. En realidad, hay que distinguir distintos modos de desenmascaramiento. Los eufemismos picarescos, que sólo constituyen una transparente fachada y no una ilusión que

[38] El hermano ladrón de Pablos es *el angelico*, los robos del padre, *estas y otras niñerías* (págs. 16 sig.), etc.

[39] Cfr. más arriba, pág. 230. Otros ejemplos: *Dicen que era de muy buena c e p a, y, según él b e b í a, es cosa para creer* (pág. 15) (...) *fue tan c e l e b r a d a, que, en el tiempo que ella vivió, casi todos los copleros de España h a c í a n c o s a s s o b r e e l l a* (página 16).

[40] *Zur Kunst Quevedos*, págs. 65 sig.

[41] Cfr. más arriba, pág. 161, nota 147.

[42] *La Caricature*, pág. 255.

haya que destruir, son ya tradicionales, como puede verse en el ejemplo del *Lazarillo*. De hecho no hay ningún motivo para considerarlos especialmente barrocos. Por el contrario, los verdaderos desenmascaramientos, como los del mercader o los soldados jactanciosos, corresponden a una auténtica predilección de la época barroca. El tema didáctico del desengaño en *El mundo por de dentro* y *La hora de todos* [43] está, a su vez, tratado de otra forma, a saber, como el enfrentamiento antitético de ser y parecer. En él se dan ciertamente formulaciones contundentes (como la antítesis *un cuerpo de responsos - una ánima de aleluyas* en el episodio de la viuda de *El mundo por de dentro*), pero no agudezas desenmascaradoras del tipo descrito más arriba [44].

GRADACIÓN Y TRASLACIÓN DE LA ACUSACIÓN

Especialmente característica de la sátira de tipos de los *Sueños* es la técnica de dar a una falta en sí insignificante las dimensiones de un pecado mortal gracias a la ambivalencia de una palabra. El infierno de Quevedo está repleto de víctimas de este procedimiento alevoso. El librero (*Infierno*, pág. 47) tiene que expiar por las *malas obras* de los demás, aunque él, en realidad, sólo ha vendido «malos libros»; el mercader tramposo ha querido ser como Dios, «sin medida» (porque ha medido mal la tela, ibid., pág. 55); los pasteleros,

[43] Sobre todo en la primera mitad, cfr. más arriba, págs. 46 sig.

[44] Algunos de los episodios desenmascaradores de *La hora* pueden ser interpretados como metáforas e hipérboles concretizadas: un médico se transforma en un verdugo (I), una lectura de poesías hace que se extienda verdaderamente la oscuridad (IX), a un funcionario ladrón y a un avaro se les escapan volando sus propiedades, según lo aplicado anteriormente a Venecia: *si restituye lo ajeno, no le queda nada* (IV, V; cfr. más arriba, pág. 191, n. 222 y pág. 203, n. 256).

cuyos rellenos de pasteles eran más que dudosos, son culpables del *pecado de la carne*, pero *sin conocer a mujer* (ibid., pág. 54); los amantes de doncellas van al infierno por haber «besado», lo mismo que Judas (*Alguacil*, pág. 199 b); los médicos son en realidad demonios, pues, como éstos, procuran *que los buenos sean malos y que los malos no sean buenos jamás*, es decir, que los sanos se pongan enfermos y que los enfermos sigan estándolo[45]. El agudo cambio de significado no siempre conduce necesariamente a tales extremos: las manipulaciones financieras de los genoveses sólo se transforman en maniobras guerreras gracias al doble significado de *cañones* (cañones de guerra y cañones de las plumas, *Alguacil*, pág. 200 b).

Dentro de series más largas de acusaciones, como las que se encuentran en los *Sueños* más tardíos (p. ej. en la sátira contra los boticarios del *Sueño de la Muerte*), detalles aparentemente neutrales de la actividad profesional pueden dar lugar también a macabros cambios de sentido. La medicina metida en redomas es al mismo tiempo medicina «engañosa» (*medicinas redomadas*) (lo que aún es relativamente inofensivo), las erres con ganchos (saetas) de las recetas se convierten en delincuentes ajusticiados (*erres asaeteadas por delincuentes*), las *Anas* puestas también en las recetas para indicar las cantidades dan juntas *Anas*[46] *para condenar*

[45] *Muerte*, pág. 235 b; cfr. más arriba, pág. 126. La afirmación de que una figura es peor que el demonio o que se puede confundir con él es la *ultima ratio* del satírico Quevedo, especialmente en sus sátiras tempranas. Aparte de a los médicos afecta sobre todo a los alguaciles (con una justificación aguda y minuciosa en el *Alguacil*, págs. 197 b-198 a); afecta además a los cornudos por los «cuernos», a los tintoreros por su negrura y a la vieja y a la dueña por su horroroso aspecto; cfr. más arriba, págs. 171 sigs.

[46] El juego de palabras presupone la antigua ortografía («Anas» sin acento). Cita según Zv, pág. 7 y los manuscritos. Fernández-Guerra imprime *un Annás* (*BAE* XXIII, pág. 334 b; versión B M), Astrana

a un justo —el sumo sacerdote Anás, que condenó a Cristo. Según Quevedo, el enfermo que recurre a médico y boticario también es un «condenado». Y, por último, las *onzas* (medidas de peso en las recetas) se transforman en panteras (también *onza*) que desuellan al cordero enfermo (que le sacan el dinero, págs. 235 b-236 a)[47].

En los *Sueños* son extraordinariamente frecuentes los casos en que la agudeza y la comparación equívoca dan lugar a la traslación a otro tema satírico. A Quevedo le gusta jugar con las víctimas de sus sátiras enfrentándolas unas a otras: los salteadores son *sastres silvestres y monteses* (porque también los sastres roban, pero en su casa; *Juicio final*, pág. 192 a); por otra parte, los sastres están en el infierno junto a los calumniadores, pues ambos viven de *cortar de vestir* («cortar trajes», «calumniar») y los autores de comedias se ponen entre los *procuradores y solicitadores*, porque tanto unos como otros se ocupan en intrigas (*enredos y marañas*) (*Alguacil*, págs. 198 b-199 a); ensalmadores y corchetes viven igualmente de «soplar» (en los corchetes «soplar» es denunciar, *Infierno*, pág. 76); los boticarios son los verdaderos alquimistas, pues transforman porquería en oro, justamente lo que no se les logra a los alquimistas (*Infierno*, pág. 63); los médicos, por último, son *pesquisidores* (los que dirigen el interrogatorio y la tortura de los

Marín, *Anás y Caifás*, una versión que no está documentada ni en los manuscritos ni en las primeras impresiones.

[47] La misma técnica de gradación macabra se puede aplicar también como fin en sí mismo, sin que resulte de ella una acusación concreta o siquiera verbal: la botica se convierte en purgatorio porque las purgas son la especialidad de los boticarios (y porque los médicos son tachados inmediatamente después de demonios y los enfermos de *condenados* —a muerte—, *Muerte*, pág. 235 b); las bibliotecas de los letrados aparecen como cementerios, porque sus dueños suelen alabarse de sus *cuerpos* («colecciones de leyes» / «cadáveres»).

acusados), sus torniquetes y ventosas, los instrumentos del tormento, el veredicto que pronuncian, la expulsión del alma del cuerpo (*Muerte*, pág. 236 a).

En las formas descritas de cambio de significado se refleja la vinculación que existe en los *Sueños* entre una sátira ingeniosa y una visión de la humanidad en parte frívola, en parte extremadamente pesimista. A menudo no sirve el chiste tanto para agudizar la acusación como para deformarla, aunque, sin embargo, puede dar lugar al mismo tiempo a una considerable gradación de la figura típica: el pastelero adquiere un mayor relieve como «pecador de la carne», igual que el comerciante tramposo con el reproche de la «falta de medida» y el letrado con la macabra representación de los «cadáveres en la biblioteca». A todos ellos les da el juego de palabras un hálito de grandeza demoniaca, si bien sólo efímero, que jamás les podría haber dado Quevedo aplicando el sentido propio de las palabras. De este modo, este tipo de agudeza establece una relación entre los temas de la sátira de oficios, a menudo nimios y triviales, y el ambicioso marco visionario que, por otra parte, obtiene así a veces rasgos parodísticos.

La gradación demonizante de las figuras por medio de la palabra es especialmente característica de los *Sueños*, pero no se limita en modo alguno a ellos. En el *Buscón* se encuentran menos asociaciones ultraterrenas, pero, a cambio, tantas más macabras, por las que muestra Quevedo también en las sátiras posteriores una gran predilección (cfr. más abajo, págs. 243 sig. y 252 sig.). Por lo demás, en la *Hora* p. ej., se dedica Quevedo sobre todo a las técnicas de degradación burlesca [48], que en los *Sueños* apenas tienen importan-

[48] Cfr. más abajo, págs. 250 sigs. y 258 sigs.

cia todavía: la metamorfosis de las dueñas en ranas (*Infierno*, pág. 59), motivada por juegos de palabras, es un caso único.

DESVIACIÓN Y UNIFORMIZACIÓN EN LA DESCRIPCIÓN SATÍRICA

En las descripciones de personas de Quevedo, sobre todo en su primera época, se dan a menudo pseudocomparaciones equívocas con «más» y «menos» en las que se salta por encima del verdadero significado del factor de comparación a favor del significado figurado: *con más grillos que el verano* («grillos» = «esposas» y «grillos»)[49]. El procedimiento da lugar generalmente sólo a una corta desviación jocosa del sentido del texto y tiene más la intención de distanciar que de caricaturizar[50]. Como en el ejemplo citado, puede el procedimiento incluso poner unas luces poéticas a un texto desagradable (la historia de un jaque). Pero también con frecuencia contiene la comparación una indirecta satírica, como cuando se compara la ancha frente de un sacristán a la conciencia «ancha» de un escribano (*la frente mucho más ancha / que conciencia de escribano*)[51], o cuando las cruces exageradamente grandes que hace el licenciado Calabrés al dar la bendición recuerdan la cruz que tienen que llevar los mal casados (*Alguacil*, pág. 197 b). Por lo demás, apenas aparecen tales pseudocomparaciones en los *Sueños*. Es carac-

[49] *Zampuzado en un banasto...* (*Poesía original*, núm. 870).

[50] En el romance *Salió trocada en menudos...* (*Poesía original*, núm. 796) se asocia el tamaño de las bocas de dos mujeres a los «grandes» que podían estar cubiertos en presencia del rey. También aquí es desviada la atención por la comparación, aunque la fantástica representación del poco bonito detalle significa aún más hostilidad.

[51] *Cubriendo con cuatro cuernos...* (*Poesía original*, núm. 743).

terístico que el ejemplo citado esté en la única descripción de personas no tipificadas del ciclo. Tanto más frecuentes son en los romances burlescos, pues se adaptan sin esfuerzo ninguno al verso, utilizándose incluso en series completas [52]. También en el *Buscón* se encuentran a menudo [53].

Por el contrario, en las figuras típicas caracterizadas algo más detalladamente se esfuerza Quevedo en reducir varios aspectos de la profesión o la vida a un denominador común, para hacer así desembocar en una sola agudeza la variedad temática quizá existente. También se realiza esto a menudo por medio de juegos de palabras. Cuando en el *Alguacil* (como ya anteriormente en el *Buscón*) [54] se dice de los amantes de monjas que están *siempre en vísperas del contento*, se indica en primer lugar que nunca llegan a la meta de sus deseos, pero al tiempo se alude al oficio de vísperas, al que asisten regularmente para ver por lo menos de lejos a sus adoradas. Todos los detalles, incluso los más nimios, del ejercicio profesional y del aspecto exterior de los médicos remiten a la muerte del enfermo: el estudio universitario (los médicos son *ponzoñas graduadas, Infierno*, pág. 43) tanto como los *guantes* (...) *doblados*, alusión al «doblar a muerto» (cfr. *Sueño de la Muerte*, pág. 235 b, y más arriba, página 123).

Sin embargo alcanza Quevedo el mismo efecto de uniformización más a menudo por medio de metáforas pintorescas, comparaciones y personificaciones alegóricas que por medio de juegos de palabras. Mula y anillo del médico se asocian

---

52 Cfr. el ejemplo citado por Mas (*La Caricature*, pág. 253) del romance picaresco *Antoñuela, la Pelada...: más echada que un alano, / más hojeada que un pleito, / más arrimada que un barco* (...) (*Poesía original*, núm. 807).

53 Spitzer cita una considerable serie de casos; cfr. *Zur Kunst Quevedos*, págs. 68 sig.

54 Cfr. más arriba, págs. 144 sig.

con la losa del paciente muerto, los productos del boticario (en parte basándose en semejanzas fonéticas: *jarabes son jaras*), con armas de guerra, las ropas necesitadas de zurcidos del parásito Don Diego de Noche muestran los mismos síntomas de hambre que su dueño (*Muerte*, págs. 235 a/b, 249 b; cfr. más abajo, págs. 246 sigs.).

JUEGOS DE PALABRAS JOCOSOS

Las clases de juegos de palabras tratadas hasta ahora son características de los *Sueños* y de su modo sumario de narrar. En general sirven para caracterizar a las figuras de tipos, cuya sucesión constituye fundamentalmente la acción. Los diversos juegos con los títulos y sus elementos en los prólogos e introducciones parecen más fin en sí mismos: a veces puramente jocosos, otras autoirónicos y, en este sentido, no totalmente carentes de «tendencia»[55]. Así, se dice al principio del *Juicio final*, refiriéndose al *Sueño* anunciado, que quizá parezca increíble que en casa de un poeta pueda ocurrir *cosa de juicio*, «algo que tenga que ver con el juicio final», pero también, simplemente, «algo sensato». El doble sentido de «discurso» («tratado» / «entendimiento») permite a Quevedo enlazar su dedicatoria del *Sueño de la Muerte* con una galantería a la destinataria:

> Harto es que me haya quedado algún DISCURSO después que vi a vuesa merced, y creo que me dejó éste por ser de la Muerte (pág. 234 a).

[55] En su extraordinariamente interesante descripción de las técnicas del chiste (*Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, Hamburg 1958) distingue Sigmund Freud entre chiste inofensivo y tendencioso. La agudeza satírica es en este sentido, naturalmente y *per definitionem*, tendenciosa, pues tiene una «tendencia» agresiva.

Poco después utiliza la palabra «sueño» para otra galantería: si la dama se digna echar una mirada a su obra podrá él decir con justicia de sí mismo *que soy dichoso por sueños* (1.º «por los *Sueños*»; 2.º modificación jocosa del giro «ni por sueños»).

La equiparación de obra y asunto mencionado en el título (p. ej. de [*Sueño del*] *infierno* y verdadero infierno) puede servir también de justificación irónica de posibles flaquezas de la obra: si el lector se queja de falta de claridad, debe pensar (*que*) *nunca el infierno fue claro*. En esta forma hace Quevedo también a veces manifestaciones más importantes sobre sus obras. El que *El Sueño de la Muerte* constituya el remate del ciclo se justifica diciendo que la muerte pone fin a todas las cosas (*He querido que la muerte acabe mis discursos como las demás cosas*, pág. 234 a).

Los prólogos son los únicos lugares de los *Sueños* en los que se mantiene más largamente un tono irónico unitario: falsa modestia con encubiertas indirectas en el prólogo general *Al ilustre y deseoso lector*, pseudoerudición y pedantería en la nota al *Alguacil endemoniado*, pseudorrudeza en el prólogo al *Infierno*, dirigido *al endemoniado y infernal lector* [56] y autoironía en el *Sueño de la Muerte*. En los *Sueños* mismos sólo se ironiza a veces la figura del poeta, en algunos casos incluso en su calidad de autor, pero las alusiones son en ellos, naturalmente, mucho más generales.

---

[56] *Prólogo al endemoniado y infernal lector* (cfr. *Zahurdas*, páginas 40 sig.). La transformación de la habitual *captatio benevolentiae*, en el tratamiento al lector, en un (pseudo-)insulto se apoya en la ficción de que los temas del *Alguacil endemoniado* y del *Infierno* hayan podido «infectar» al lector. Por lo demás, el divertido título sólo ha sido transmitido en un manuscrito, y en las impresiones de 1627 hubo de dar paso al más suave *Al ingrato y desconocido lector*. Cfr. más arriba, pág. 64.

CARICATURA

Uno de los medios artísticos fundamentales de la sátira es el retrato caricaturesco, que puede ser más o menos detallado. Quevedo domina todas las técnicas del retrato satírico, el retrato de escuela lo mismo que el ligero cuadro de carácter de Teofrasto, del que parten, sobre todo en las sátiras primeras [57], la perífrasis pintoresca lo mismo que el cuadro fantástico superdimensional, haciendo uso abundante de ellos en el *Buscón*, en las sátiras en prosa tardías y en los romances burlescos lo mismo que en los *Sueños*. El retrato proporciona el concepto más completo del arte satírico de Quevedo en tanto que se encuentran en él dos tendencias artísticas centrales, la agudización ingeniosa y la descripción intensificada metafóricamente. Se puede afirmar que la sátira descriptiva de Quevedo es siempre al mismo tiempo caricatura, aumentándose el grado de la caricaturización por medio de la extensión del material lingüístico y por el mayor atrevimiento de la transformación metafórica, así como por el tratamiento del lenguaje en las sátiras tardías. En éstas son bastante frecuentes las «fracturas» de la descripción, conceptistas y de juegos de palabras, aunque, sin embargo retrocede el chistoso efecto de sorpresa frente a la intensificación expresiva.

---

57 Asensio ha hecho referencia recientemente a la cercanía de Teofrasto, sobre todo en la obra temprana *Vida de corte y oficios entretenidos en ella*, con sus bosquejos de retratos, acentuados mímicamente y entrecruzados con fragmentos conversacionales (*Itinerario*, págs. 181 sigs.).

DESCRIPCIÓN GROTESCA DE PERSONAS

La técnica de Quevedo de la deformación lingüística y metafórica y de la asociación burlesca se manifiesta en primer lugar en algunas descripciones de personas del *Buscón*. La más famosa de ellas, el retrato del licenciado Cabra (págs. 32-34), está aún, como ha indicado Spitzer [58], construida de un modo totalmente escolar y aislada del contexto. Sin embargo, justamente la disposición escolar y el afán de conseguir una representación, si no auténtica, por lo menos lo más rica y extensa posible, dan lugar a que se manifiesten numerosas tendencias que, incluso en las caricaturas más tardías de Quevedo, aparecen con frecuencia sólo de un modo aislado o menos marcadas. La irrealidad de la impresión general, conseguida por medio de la ruptura conceptista, es una característica de todas las descripciones de personas de Quevedo, aunque en el retrato extenso y rico en detalles del licenciado Cabra llama especialmente la atención. La impresión irreal resulta de la hiperacentuación y la independencia de los detalles, pero también de un concepto alegórico [59] que hace un efecto unificante: la idea del

[58] «La sucesión de los rasgos (...) está escogida como según una receta de escuela humanista (...)» (*Zur Kunst Quevedos*, pág. 76). Sobre algunas exageraciones del muy penetrante análisis de Spitzer («[Cabra] continúa siendo la encarnación de la disociación de ideal y realidad») vid. la crítica de Mas, que también trata el retrato (*La Caricature*, págs. 236 sigs.).

[59] Spitzer opina «que esta descripción no muestra a ningún ser vivo, sino una imagen alegórica compuesta de horrorosos rasgos aislados» (págs. 74 sig.). Mas critica el término «imagen alegórica», que quizá tome demasiado al pie de la letra y formula a su vez: «(...) Cabra est un homme réel à qui l'on injecté une idée qui volatilise sa réalité» (pág. 237). Acerca de la alternación de independización y unificación cfr. igualmente Mas: «(...) on dirait qu'il y a émulation

hambre, que «anima» menos al licenciado mismo que a las partes de su cuerpo, hiperbólicamente vivificadas. La nuez, *tan salida, que parecía se iba a buscar de comer;* la barba está «descolorida» de miedo a la cercanía de la hambrienta boca; la falta de algunos dientes hace suponer que habían sido desterrados por *holgazanes y vagamundos*. El resumen caracterizador al final del retrato (*al fin, él era archipobre y protomiseria*) muestra ya principios de formación grotesca de palabras, otro rasgo característico de la caricatura tardía de Quevedo.

Por el contrario, el manejo prolijo de las técnicas metafóricas y personificadoras delata el temprano origen del retrato. Las comparaciones son más disparatadas que gráficas[60] y contribuyen, aún más que los juegos de palabras, a evitar que se realice una imagen unitaria y a que el retrato se convierta en el antirretrato que es en realidad[61]. Desde el punto de vista sintáctico son estas comparaciones todavía totalmente convencionales, con excepción quizá del *clérigo cerbatana* introductor: el licenciado *parecía que miraba por cuévanos*, su cuello es *largo como de avestruz, de medio abajo parecía tenedor o compás*. También en la personificación de las partes del cuerpo trabaja Quevedo con precavidas limitaciones: respecto a los dientes dice, *pienso que por holgazanes y vagamundos se los habían desterrado* y la nuez *parecía se iba a buscar de comer*. Más tarde no

---

entre tous les organes, chacun cherchant à attirer l'attention sur soi en manifestant de la façon la plus criante l'idée organisatrice, comme si, dans un chœur, chaque exécutant voulait, pour se faire entendre, chanter plus fort que ses voisins» (Ibid.).

[60] «(...) si se quisieran reunir todos los objetos de comparación (...) resultaría una ensaladilla» (Spitzer, pág. 76).

[61] Spitzer habla del «antirretrato de un hombre» (pág. 83). Cfr. también la nota 59 de este capítulo.

se vuelve a encontrar en las metáforas caricaturescas de Quevedo una insistencia tan puntillosa en las relaciones lógicas.

Como la apretada sucesión de los tipos en los primeros *Sueños* dejaba poco margen para la descripción grotesca de personas, están éstos más retrasados en este sentido que el *Buscón*, escrito unos años antes. En los *Sueños* a menudo se esboza solamente lo que en el *Buscón* se describe detalladamente[62]. Incluso el retrato del licenciado Calabrés, caso único de descripción caricaturesca de alcance mayor en los *Sueños* tempranos, hace en sus primeras versiones un efecto más abstracto y menos lleno de imaginación que el retrato de Cabra. Por lo demás lo ha imitado Quevedo en muchos detalles, en tanto lo permite el distinto carácter del tema: hipócrita santidad en lugar de *hambre viva*[63]. Por ejemplo se habla poco del aspecto físico de Calabrés, en comparación con el avaro pupilero, dedicándosele mayor atención a la indumentaria. Tampoco se describe ésta tan hiperbólicamente como la del licenciado Cabra, a excepción de las medidas del gorro, *bonete de tres altos hecho a modo de medio*

---

[62] Esto se ve claro cuando se comparan p. ej. los galanes de monjas del *Alguacil* (pág. 199 a/b) y los soldados fanfarrones del *Infierno* (pág. 46) con sus antecedentes en el *Buscón* (págs. 265 sigs. y 123 sigs.).

[63] El esquema: ropa — aspecto exterior — costumbres — juicio resumidor se ha mantenido en lo esencial en las tres versiones del retrato. Cfr. la versión textual del apéndice, págs. 304 sigs. (se cita por ella). Los paralelos con el retrato del dómine Cabra que llaman la atención se dan sobre todo al principio (*Él era un clérigo cerbatana —Clérigo de bonete de tres altos*) y al final, donde se encuentra respectivamente un juicio sintetizador de la persona moral del retratado: *Al fin, él era archipobre y protomiseria* (Cabra); *Era en buen romance Hipocrita, embeleco viuo, mentira con alma y fabula con voz* (Calabrés). Otros paralelos: *La habla ética* (Cabra); *habla entre penitente y diciplinante* (Calabrés); *Cada zapato podía ser tumba de un filisteo* (Cabra); *çapato grande y de ramplón* (Calabrés); *los brazos secos, las manos como un manojo de sarmientos cada una* (Cabra); *los braços en jarra: las manos en garfio* (Calabrés, versión M).

celemín. La exactitud de los detalles es notable: de cinturón sirve un *orillo* no muy apretado, de cuellos, lo que se ve de camisa (*asomo de camisa*). La pintura del aspecto exterior y de las costumbres de Calabrés está llena de agudezas y juegos de palabras que desvían la atención jocosamente: *los ojos baxos* y los pensamientos altos o, según la imaginativa formulación de Quevedo, *pensamientos tiples*, anticipan la famosa antítesis entre las *tocas negras* y el *alma de aleluyas* de la viuda que finge aflicción en *El mundo por de dentro*. El pálido color de cara del licenciado no se caracteriza simplemente como «quebrado», como sería normal en español, sino como *a partes hendida, a partes quebrada*. Como conjurador de demonios se alimenta de espíritus y las cruces que hace al bendecir son más grandes que *las de los mal casados*.

Por el contrario apenas hay metáforas. La comparación de la postura de la cabeza del licenciado con la del buen tirador que apunta al blanco caracteriza por lo pronto, de modo muy preciso, el aspecto del aludido, pero en último extremo alude sobre todo a su codicia, gracias al doble significado de la palabra «blanco» («diana» y «mineral de plata»). Como su modelo del *Buscón* representa el retrato del licenciado un estadio temprano en el que la caricatura de Quevedo vive fundamentalmente de la ruptura ingeniosa de una evidencia no muy rica.

Algunos pasajes borrados por razones de oportunidad fueron sustituidos por Quevedo en la edición de 1631 por unas intercalaciones que, si bien no son muy extensas, son lo bastante para mostrar claramente las diferencias entre las peculiaridades estilísticas tempranas y tardías del autor. La vestidura del licenciado se amplía con *mangas en escara-*

muza[64], *y calados de rasgones*, un ennoblecimiento irónico de su descuidado atavío; en la versión más temprana se había «ascendido» a cuello a lo que asomaba de camisa. En los *braços en jarra*[65] y las *manos en garfio* y, sobre todo, en los *ojos de espulgo* se anuncia la predilección posterior de Quevedo por las asociaciones con una esfera inferior, «infrahumana»[66]. La metáfora enlazada preposicionalmente permite una relación más sugestiva y menos puntillosa entre los elementos propios e impropios que en el caso del retrato de Cabra. Es claro que, p. ej., *ojos de espulgo* no se puede equiparar a la metáfora atributiva convencional (*cabellos de oro*), recientemente descrita por Bodo Müller[67]; el cabello de la dama que canta el petrarquista «parece como si fuera de oro», los ojos inquietos del licenciado parecen «los de alguien que está buscando pulgas»[68]. El atrevimiento lingüístico es muchísimo mayor en el último caso. Al mismo

---

[64] M: *manchas*, cfr. el apéndice. Se trata de una cierta clase de «mangas anchas», Corominas (t. II, pág. 332) cita un ejemplo paralelo del *Guzmán de Alfarache*, en el que se habla de un pantalón (extraordinariamente elegante): *Llevaba un calzón de terciopelo morado, acuchillado, largo en escaramuza, y forrado en tela de plata.*

[65] (*L*)*os braços en jarra* es la expresión coloquial corriente, pero por la vecindad de *las manos en garfio* se vuelve a establecer la visión de la «jarra».

[66] Dámaso Alonso, que subraya las relaciones entre caricatura y metáfora, utiliza esta expresión: «Esta imagen infrahumana humorística es, pues, una verdadera caricatura y tiene el carácter exagerador, recargador, hiperbólico, que lleva en sí la palabra 'caricatura'» (*Poesía española*, pág. 533). Manuel Muñoz Cortés habla en su análisis del romance *Visita de Alejandro a Diógenes cínico* de una «visión infrarrealista» (*Sobre el estilo de Quevedo*, en *Anales de la Universidad de Murcia* 16 [1957/58] núms. 3-4, Filosofía y Letras, pág. 144).

[67] *Góngoras Metaphorik. Versuch einer Typologie*, Wiesbaden 1963, págs. 89 sigs.

[68] Que Quevedo no llevó a cabo la refundición con demasiado cuidado se puede ver en que unas líneas más abajo dejó una caracterización totalmente opuesta de los ojos del licenciado (*los ojos baxos*).

tiempo, los *ojos de espulgo* y las *manos en garfio* vinculan de un modo extraordinariamente sugestivo la pintoresca descripción del aspecto exterior con la alusión a los rasgos negativos en el carácter del licenciado y hacen así que resulte realmente supérflua la división entre características exteriores e interiores mantenida aún en el retrato.

De hecho se ha contentado Quevedo en sus retratos tardíos con una descripción más o menos «locuaz» del exterior, renunciando a un redondeamiento explícito por medio de un juicio característico resumidor, una enumeración de costumbres, etc. El retrato de la Dueña Quintañona en el *Sueño de la Muerte* ocupa una posición intermedia, en tanto que la descripción propiamente dicha, que tiene numerosas correspondencias con la lírica burlesca de Quevedo [69], se limita a la cara y a la actitud (pág. 248 a), pero después se completa con la escena siguiente y, sobre todo, con las palabras de la dueña. En la descripción misma los detalles repugnantes se van intensificando por medio de comparaciones hiperbólicas hasta alcanzar el límite de lo soportable. La cara *está hecha de un orejón*, los ojos están *en dos cuévanos de vendimiar* [70], la frente parece una planta de pie, nariz y barbilla están de conversación y juntas forman una garra, la boca está a la sombra de la nariz y está rodeada de *pliegues de bolsa a lo jimio*, en el erizado mostacho apunta *el bozo de las calaveras*. Las metáforas se introducen en parte de modo muy prolijo (*la frente con tantas rayas y de tal color y hechura, que parecía planta de pie*), sin embargo, el predicado vinculador

[69] Sobre todo en el romance de Tarquino (*Marca Tulia se llamaba..., Poesía original*, núm. 752). Cfr. también ibid. el romance núm. 777 y los sonetos núm. 558 y núm. 578.

[70] Por lo demás, Quevedo es también en sus caricaturas posteriores muy pródigo en alusiones a supuesta embriaguez, cfr. p. ej. el principio del romance de Diógenes: *En el retrete del mosto, / vecino de una tinaja, / filósofo vendimiado...* (*Poesía original*, núm. 759).

mismo puede convertirse en portador de asociaciones metafóricas; así, por medio del «apuntándose» se asocian a su vez «mostacho» y «bozo de las calaveras» con el crecimiento de las plantas y hierbas. Al principio, los términos de comparación hacen un efecto disparatado: ya solamente comparaciones con animales aparecen varias veces: *grifo - lamprea - jimio*. Al final del retrato se acumulan las asociaciones macabras, que también en otros casos —p. ej. en los médicos— dan lugar a una agudización unitaria del tipo (cfr. más arriba, págs. 243 sig.). La unificación sólo parcial del retrato de la Dueña Quintañona tiene sus paralelos en algunas caricaturas tardías, en las que se puede observar cómo se procede por g r u p o s de asociaciones [71].

ESBOZO CARICATURESCO

Una forma especialmente gráfica de la caricatura corta es la perífrasis pintoresca. Ya la encontramos al final del retrato de Calabrés: *embeleco vivo, mentira con alma, y fábula con voz*. La Dueña Quintañona es resumida en el pasaje correspondiente como *abreviación del otro mundo*. Esta forma de la invectiva aparece ya muy pronto en Quevedo, pero se desarrolla ulteriormente de modo significativo. Ya en las primeras páginas del *Buscón* se encuentran, entre otras, las siguientes perífrasis eufemistas sobre la alcahueta madre de Pablos: *Zurcidora de gustos, algebrista de voluntades desconcertadas, enflautadora de miembros* y *tejedora de carnes*—, una serie impresionante de ingeniosas pa-

[71] P. ej. en el romance de Diógenes analizado por Muñoz Cortés (*Sobre el estilo de Quevedo*, pág. 160).

rodías de modismos[72], que no pueden negar su origen del plástico chiste popular[73]. *Zurcidora* y *enflautadora* son las antiguas metáforas de «alcahueta», cuyo significado propio se vuelve a actualizar por medio de las añadiduras concretas. *Voluntades desconcertadas* sustituye parodística y al tiempo equívocamente a *miembros desconcertados*, de los que se encarga la *algebrista* que los vuelve a encajar. La misma técnica eufemista puede servir a la ya descrita autoalabanza que se delata a sí misma: el padre de Pablos se llama a sí mismo jactanciosamente *tundidor de mejillas* y *sastre de barbas*[74]. Por regla general, la perífrasis pintoresca tiene una tendencia opuesta, agresiva y desvalorizadora. También puede resonar a veces un irónico «pathos» y Don Toribio dice incluso de sí mismo y de sus compañeros con orgullo no encubierto:

> Somos susto de los banquetes, polilla de los bodegones, cáncer de las ollas y convidados por fuerza (...) (pág. 150 b).

con lo que la hipérbole de la expresión da lugar a una heroización cómica del parasitismo. Las cuatro denominaciones vuelven a aparecer en el apóstrofe irónico que el poeta dirige a Don Diego de Noche en *El Sueño de la Muerte* (pág. 249 b), aunque a ellas se añade una serie de fórmulas mucho más atrevidas lingüísticamente. A la *polilla de los bodegones* se une la *mosca de los platos;* gaznate, estómago y barriga sustituyen a toda la persona, según el principio de la parte por el todo:

> ¡Oh estómago aventurero! ¡Oh gaznate de rapiña! ¡Oh panza al trote!

---

[72] Ms. B, edición de Lázaro, págs. 17 sig.

[73] Otras variantes en obras más tardías de Quevedo, en Mas, *La Caricature*, págs. 168 sig.

[74] Otros ejemplos en Spitzer, *Zur Kunst Quevedos*, págs. 190 sig.

Sobre todo la imagen de la «enfermedad devoradora», ya representada por el *cáncer de las ollas*, experimenta especificaciones extraordinariamente expresivas como *sarna de los almuerzos* y *sarpullido de mediodía*[75].

Al resultado de lo obtenido hasta ahora por nuestro análisis corresponde el que las perífrasis caricaturescas falten aún de un modo amplio en los *Sueños* tempranos, mientras que en *El Sueño de la Muerte* aparecen de principio en una gradación característica. El procedimiento desempeña también un importante papel en las adiciones posteriores del *Infierno*. En una variante de Zv[76] hay una serie de perífrasis satíricas dedicadas a los chistosos y aduladores, que, según Quevedo, sólo son una variedad degenerada de los bufones: *moscas* (...) *de la buena dicha, hormigas de la riqueza, golondrinas de los gustos*, etc. La equiparación pintoresca de los chistosos con enjambres de insectos, bandadas de golondrinas, no tiene aún nada de la penetrante concretez de posteriores comparaciones de Quevedo. Sólo el no-metafórico *quitapelillos* (referido a aquellos que llevan el servilismo hasta el punto de quitarle a los superiores los pelillos de las vestiduras)[77] no deja nada que desear en este sentido. En una interpolación de 1631 se llama a los corchetes, con-

---

[75] En dos dicterios satíricos contra las celestinas en el *Discurso de todos los diablos* y en *La hora* ha aumentado Quevedo las perífrasis ya utilizadas en el *Buscón*, añadiendo *encañutadora de miembros, endilgadora de pecados* o *de refocilos* y *engarzadora de cuerpos*, tratándose en todos los casos de variaciones de *enflautadora de miembros* (págs. 281 a, 299 b).

[76] Reproducido en *Zahurdas*, pág. 53. Hay que suponer que es Quevedo el autor (cfr. Mas, ibid., nota a la línea 71).

[77] El rasgo —sin la formulación comprimida típica de Quevedo— procede de Teofrasto (Κολακεία 3, *Charaktere*, ed. por P. Steinmetz, Munich 1960, t. I, págs. 65 sigs.). Sobre la influencia de Teofrasto en Quevedo cfr. más arriba, pág. 246, n. 57.

siderados como soplones notorios, *abanicos de culpas y resuello de la provincia y vaharada del verdugo* (pág. 54), enlazando todas las metáforas con el significado concreto de «soplar». Otro añadido de 1631 presenta a los hipócritas, con un singular entrecruzamiento de caracterización concreta y abstracto-alegorizante, como *enredos con barba y maraña con ojos y embeleco* (*Infierno,* pág. 44). Especialmente este último ejemplo muestra un estadio muy avanzado de metáfora conceptista. El citado *mentira con alma y fábula con voz* del retrato del licenciado Calabrés anticipaba de forma más débil el mismo entrelazamiento alegorizante.

Mejor que los pocos pasajes añadidos en los *Sueños* documentan el *Discurso de todos los diablos* y *La hora de todos* la predilección, también y precisamente, del Quevedo tardío por la perífrasis caricaturesca. Se encuentran numerosas denominaciones figuradas de profesiones: la alcahueta, ya en el *Buscón zurcidora de gustos* y *algebrista de voluntades desconcertadas,* es ahora, de modo en absoluto eufemista, *recovera de condenaciones* (*Discurso,* pág. 281 a); a un charlatán se le llama *trajinador de mentiras* (ibid.); el demonio del cohecho se caracteriza como *tintorero de las bellaquerías* (pág. 285 a). La dueña de *La hora de todos,* que ayuda a su señora a pintarse, es llamada *asesor de cachivaches* (refiriéndose «cachivaches» a la ya entrada en años señora) y su ayudante, *platicanta de botes* (pág. 294 b). A los charlatanes y calumniadores se les aplican comparaciones caricaturescas con animales (*polilla de la quietud; picaza de las honras,* pág. 281 a), como en el *Infierno* al tipo emparentado de los aduladores. El carácter diabólico de una dueña se expresa en el *Discurso* por medio de una serie de metáforas librescas de gran imaginación: *sobrescrito de Bercebús; proemio de embusteros* (pág. 281 a); *epílogo de demonios* (pá-

gina 281 b)[78]. La *Hora* ofrece algunas pruebas especialmente logradas: *mamotreto de los siglos* designa a una *vieja superlativa* (pág. 296 a) («mamotreto» significa «memorándum» y «mujer gruesa») y *mayas de los difuntos y mariposas del aquí yace* se dice de las dueñas, que —al contrario de las vivaces *chillonas*— no retroceden ante amoríos lucrativos con viejos. El efecto grotesco reside en que se declara hiperbólicamente «muertos» a los envejecidos amantes, mientras que el espectro que es normalmente la dueña se adorna ahora, por amor al contraste, de insólitas asociaciones poéticas, primaverales.

CARICATURA DINÁMICA

Todavía en *El Sueño de la Muerte* se conformó Quevedo con transiciones sencillas como *dije yo-dijo el marqués* dentro del diálogo. Sólo excepcionalmente se encuentran determinaciones más detalladas, en los casos en que son de inmediata importancia para el contexto narrativo, por ejemplo: *dije a grandes voces, pensando que sería sorda* (pág. 248 a). Por el contrario, a partir del *Discurso de todos los diablos* se nota la tendencia a bosquejar de modo muy comprimido los gestos y el aspecto del hablante antes de que éste comience a hablar. Así varias veces en el discurso de un condenado que describe a un mentiroso y charlatán que le ha estado fastidiando durante su vida terrena:

> (...) que me dijo muy estirado de cejas (...) muy entornado de ojos, con su cabeza torcida remedando su intención, me decía (...) Y al punto, muy esparrancado de ojos, decía (...) (*Discurso*, págs. 267 b-268 a).

[78] (*P*)*roemio de arremangos* vuelve a aludir a las artes celestinescas de la destinataria, que, efectivamente, van por delante de los *arremangos*.

La expresividad dinámica asciende de caso a caso[79] («esparrancado» se dice normalmente de las piernas, pero no de los ojos de una persona). Mas ha caracterizado acertadamente el fenómeno de la dirección dinámica del discurso: «Avant de donner la parole à ses personnages, il (Quevedo) les campe dans des attitudes déjà éloquentes, il les fait s'exprimer par leur corps»[80]. La forma sintáctica de los incisos es siempre semejante: predominan los adjetivos o participios aposicionales con complemento, encontrándose también oraciones participiales, complementos adverbiales con «con» y aposiciones nominales. Con frecuencia se yuxtaponen varios complementos en una sucesión sintáctica llena de colorido:

> Uno de ellos, que parecía más entendido, con mucho espacio, suspenso de cejas, empezó a decir (...) (pág. 266 a).
>
> En esto salió un maridillo, que parecía cabo de hombre como de hacha, muy cercenado de carnes, con unas barbas de orozúz mascado, la habla entre ladrido y cinfonia, que parecía que había comido gozques, y dijo (...) (pág. 265 b).

El efecto caricaturesco de los bosquejos mímicos o pantomímicos se refuerza a veces por medio de vulgarismos[81] o

---

[79] También Dante anticipa a menudo descripciones pantomímicas a los moradores de su infierno (p. ej. Cavalcanti, *Inferno* X, v. 52 sigs., Pier della Vigna, *Inf.* XIII, v. 40 sigs.).

[80] *La Caricature*, pág. 223. Ibid. más ejemplos. La afirmación no vale aún para las narraciones tempranas de Quevedo: p. ej. en el *Buscón* la introducción al discurso es todavía completamente sencilla y formularia.

[81] La vulgarización del vocabulario es un medio estilístico típico del Quevedo tardío. Donde más lejos lo ha llevado ha sido en la acción marginal de *La hora de todos* (cfr. Carilla, *Quevedo*, págs. 134 siguiente), donde habla del *moño* de Venus, *que la encorozaba de pelambre la cholla* y donde Marte se dirige a Júpiter como a un jefe de «gangsters» con un *¡oh grande Coime!*; más tarde se lamenta Vulcano de que se ha perdido un desayuno de ajos y Venus *daba*

metáforas corporales burlescas. Así se dice en el tardío romance de Diógenes:

> Oyólo Alejandro Magno;
> y, recaicado en sus g a m b a s,
> muy ponderado de h o c i c o,
> más apotegma que chanza,
> dijo (...) [82].

En la parte final de *El mundo por de dentro*, el único párrafo de los *Sueños* en que se dan incisos caricaturescos en el diálogo, se dibuja al Desengaño, concebido originalmente como *viejo venerable*, con todos los achaques de la vejez:

> —Sí es— decía el vejete, con una voz trompicada en toses y con juanetes de gargajos—, ella es (pág. 232 b).

La pintura de procesos físicos repugnantes se realiza por medio de asociaciones tomadas de un ámbito vecino, también físico («trompicones», «juanetes»). La «physis» metafórica y la no metafórica se funden en una impresión desagradable unitaria y, por tanto, más intensa, en un resultado que es igualmente característico de la técnica satírica tardía de Quevedo [83].

---

gritos como una verdolera y *puso a Júpiter como un trapo*, págs. 289 a/b, 336 b.

[82] *Poesía original*, núm. 759.

[83] Las metáforas corporales generalmente han de causar un efecto de degradación burlesca: el afán de conquistas de Alejandro se presenta como hidropesía y glotonería (*el hidrópico monarca* / (...) *aquel que, glotón del orbe,* / *engulle por su garganta* / *imperios, como granuja,* / *y reinos como migajas*, en *Poesía original*, núm. 759). El gusto del autor por los detalles drásticos, cuando no repugnantes, se hace notar en los *Sueños* relativamente poco, pero tanto más en sus sátiras tempranas y en el *Buscón*. Un logro tardío es solamente el «peralte» metafórico de tales detalles. «Mélanger l'ordure et le caprice»

Uno de los últimos logros de Quevedo y una de las características más llamativas de su estilo tardío es la metaforización de actividades. A ella se debe en primera línea la dinámica de este estilo, tan subrayada por Mas [84], la impresión de una «frénésie du mouvement» [85]. Los expresivos verbos contenidos en las adiciones de los *Juguetes de la niñez* hacen el efecto de cuerpos extraños en el contexto más abstracto de los primeros *Sueños*. En la nueva versión del *Juicio final* se describen, p. ej., los manejos de un escribano de la siguiente manera:

> Uno azuzaba testigos, y repartía orejas de lo que no se había dicho y ojos de lo que no había sucedido, salpicando de culpas postizas la inocencia. Estaba engordando la mentira a puros enredos (...) [86].

«Salpicar» es una palabra favorita del Quevedo tardío que, en general, muestra una predilección especial por los verbos que expresan «le jaillissement» o «la pulvérisation» [87], dándose también, p. ej., en la última versión del retrato de los hipócritas del *Infierno* (*andaban salpicando de mentira a todos*). La actividad del escribano, que, sobre todo, consiste en p a l a b r a s incitantes, insinuadoras y calumniosas, adquiere por medio de la transformación metafórica perfiles pseudopantomímicos, en parte incluso alegóricos: los testigos

(*La Caricature*, pág. 242) lo llama Mas, el autor que hasta ahora más se ha adentrado en estos ámbitos poco atractivos de la producción de Quevedo.

[84] Págs. 140, 213, 224 sigs.

[85] Pág. 227.

[86] Citado según *Prosa*, pág. 194 b, n. 1.

[87] Mas, pág. 227. En el episodio XV de *La hora de todos* «graniza» un adulador a su oyente con aforismos y autores, mientras que el potentado, atormentado por una mala digestión, casi «vomita» sus palabras (*con promesas de vómito, derramó con zollipo estas palabras*, pág. 296 b).

son «azuzados» (como perros de caza), la falsedad de la declaración se produce como «reparto de ojos y orejas» —una imagen surrealista—, la inocencia se «mancha» y se «ceba» la mentira.

Es típico del Quevedo tardío el que la abyección moral del escribano se concrete también en una impresión física repugnante, por medio de asociaciones degradantes («ensuciar», «cebar»), un procedimiento que se funda, como la mayoría de los medios caricaturizantes de Quevedo, en los usos de las metáforas locucionales. Por lo demás, la pantomímica ilusoria —según Mas un «mouvement artificiel» [88]— es aquí todavía relativamente moderada. La dinámica estilística del estilo tardío de Quevedo alcanza su punto culminante en los casos en que un movimiento real se encarece metafóricamente, como en las reverencias de los pretendientes en *La hora de todos*: *se estremecían de acatamientos bamboleándose con alferecía solícita* (...). Pero aún en este caso el movimiento parece «quebrado», gracias a un elemento de la situación real (*solícita*), que se conserva dentro de la metáfora [89]. Como en los añadidos del retrato del Licenciado Calabrés domina la pintura del aspecto exterior, que, sin embargo, alude al tiempo al «interior» moral.

El Sueño de la Muerte es el primero que muestra comienzos de metáforas verbales expresivas del tipo descrito. El retrato de los habladores (págs. 236 b-237 a) consiste en una

[88] «(...) on feint le mouvement, (...) là où naturellement il n'est point» (pág. 230). Mas pretende que se entienda el juego de palabras como «movimiento artificial» (págs. 251 sigs.: *Langage et mouvement*), una identificación no demasiado adecuada que borra la diferencia entre dos procedimientos, en parte separados también por el tiempo.

[89] También Mas hace a los «mouvements naturels» descritos por Quevedo la justificada restricción: «nous verrons en effet (...) que la nature et le réel sont pour lui (= Quevedo) des tremplins dont il décolle vite» (pág. 222).

única serie de perífrasis del «flujo verbal»: *unos* hablan *de hilván*[90], *otros a borbotones, otros a chorretadas, otros habladorísimos* hablan *a cántaros*. Tampoco falta el diluvio y el granizo (*habladores diluvios*[91], *gente que graniza de perdigones*) en la lista de los modos de elocuencia, que son todos más o menos idénticos, estableciendo el repetido *unos... otros...* tan sólo una pseudodistinción. Como último grado se compara la verborrea de los habladores con una diarrea ocasionada por haberse tomado un *Calepino de ocho lenguas* (realmente un diccionario en s i e t e lenguas). Resulta especialmente claro el desarrollo de las distintas perífrasis a partir del uso lingüístico general, en el que es totalmente corriente señalar el habla apresurada e incontenible por medio de metáforas de líquidos (p. ej., *hablar a chorretadas, chorro de elocuencia*). Así se sugiere también la parodia de una locución que realmente se refiere a la lluvia: *hablar a cántaros* en lugar de *llover a cántaros*.

La importancia del lenguaje coloquial y de la locucionalidad en el estilo de Quevedo se ha investigado y destacado repetidamente (últimamente por Emilio Alarcos García[92] y por Amédée Mas)[93]. El satírico Quevedo se encuentra de este modo en una situación paralela a la del lírico Góngora. Igual que el arte cultista de Góngora se ha basado en las gastadas metáforas petrarquistas[94], se basan los conceptismos burlescos de Quevedo en los clichés idiomáticos.

---

[90] Giro por «hablar de prisa y atropelladamente», Martín Alonso, *Enciclopedia del idioma*, pág. 2.279.

[91] Variante de los manuscritos y de los *Desvelos soñolientos*.

[92] En su artículo *Quevedo y la parodia idiomática*, *Archivum* 5 (1955), núm. 1, págs. 3-38.

[93] *La Caricature*, págs. 230 y 259 sigs. Cfr. también F. W. Müller, *Allegorie und Realismus*, pág. 346.

[94] Dámaso Alonso llama a las metáforas convencionales la «materia neutra» de la poesía de Góngora: «estas imágenes vulgares son los

Las metáforas verbales aparecen siempre en los *Sueños* sólo dentro de pasajes de retratos claramente delimitables. Generalmente, más que narrar, se enumera, incluso en la parte final de *El mundo por de dentro* (págs. 232 a-233 b), relativamente amplia. También las nuevas adiciones hubieron de adaptarse hasta cierto punto a la estructura básica de alineación abocetada de la visión. La dudosa actividad de un letrado se parafrasea por medio de seis giros distintos (*juntando bregas, aguzando pendencias, revolviendo caldos, aumentando cizañas, y calificando porfías, y dando pistos a temas desmayadas*), que, como ya se daba en las perífrasis del «chorro de elocuencia» de los habladores, dicen todos más o menos lo mismo. La acumulación caracteriza además la actividad febril de la figura, una actividad que, por lo demás, ya desarrollaba antes que la «cuerda» lo desenmascarase (*revolviendo libros, ajustando leyes, examinando la justicia, ordenando peticiones, dando pareceres*) [95]. No es éste el único pasaje en el que el esfuerzo continuo por lograr expresividad disminuye el contraste entre las dos imágenes que se buscaba realmente. Al decirse, poco después, del cortesano que vuelve *en gestos y muecas las esclavitudes de la lisonja, lo cariacontecido del semblante y las adulaciones menudas del coleo de la barba y de los entretenimientos de la jeta*, se vuelve a perder, a causa de la intensificación ex-

---

puntos neutros de la poesía de Góngora, lo que correspondería en un poeta normal a las partes no poéticas expresadas en lenguaje cotidiano». *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid 1955, pág. 74.

[95] La misma tendencia a la estática formación de series muestra el retrato del usurero, en el que no se enumeran actividades sino epítetos, como los que, en general, se dan sobre todo en los incisos (cfr. más arriba, págs. 257 sig.): *Y aquél que estaba allí tan ajustado de ferreruelo, tan atusado de traje, tan recoleto de rostro, tan angustiado de ojos, tan mortificado de habla, que daba respeto y veneración* (...) (pág. 232 b).

presiva, la oposición entre el rostro dulzón del adulador (*lo cariacontecido del semblante*, etc.) y el descompuesto por el odio del calumniador (*gestos y muecas*), quedando ambos reducidos a caretas. También en este caso se acumula enumerando, expresándose incluso algo por partida doble (*lo c a r i acontecido del s e m b l a n t e*)[96], y el último eslabón de la enumeración, *las adulaciones menudas del coleo de la barba y de los entretenimientos de la jeta*, hace un efecto claramente sobrecargado.

La metáfora verbal da lugar a una dinamización de la narración sobre todo en *La hora de todos*. Las figuras paródicas de los dioses en la introducción (págs. 288 b-291 a) son mostradas en turbulento movimiento, en parte propio, en parte impropio: Venus aparece *haciendo rechinar los coluros con el ruedo del guardainfante;* Mercurio, llamado *Dios virote* por su velocidad, es exhortado a «dispararse al mundo»[97]; el mechón por el que hay que agarrar a la ocasión personificada *culebreaba deslizándose al resuello de las palabras* y la Fortuna se bambolea sobre su bola *con remedos de veleta y acciones de barrena*. También en los episodios burlescos de la parte principal es de gran importancia la descripción de movimientos[98].

Naturalmente, Quevedo no se aparta radicalmente en la *Hora* del retrato satírico por el que anteriormente ha mostrado predilección tan señalada. El interés retratista continúa

---

[96] También son tautológicos las *m a r a ñ a s con ojo y e m b e l e c o*, citados más arriba.

[97] Este uso de «disparar» es muy corriente en el Quevedo tardío. Mas (pág. 226) cita un ejemplo característico del *Discurso de todos los diablos*, en el que los condenados se «disparan» mutuamente: *Tirábanse unos a otros, por falta de lanzas, los miembros ardiendo; arrojábanse a sí mismos* (...) *Uno andaba disparándose a todos* (...) (página 264 a).

[98] Menos en los episodios políticos; cfr. más arriba, págs. 52 sig.

incluso dominando, sólo que ahora retrato y narración confluyen el uno en el otro. Los verbos expresivos están a menudo en oraciones relativas o construcciones participiales y hacen un efecto fundamentalmente descriptivo, aun cuando, con frecuencia, son escenas pantomímicas completas las que se describen. Algunos episodios de la *Hora* —p. ej. el décimo, que trata de la buscona del guardainfante [99]— se pueden considerar todavía como «retratos dinámicos».

SÁTIRA NARRATIVA Y DRAMATIZANTE

El centro de gravedad de la técnica satírica de Quevedo en los *Sueños* está sin duda en la agudización hiperbólica y en el retrato caricaturesco. En los *Sueños* tempranos predomina la agudeza singular que caracteriza sumariamente a la figura típica, más tarde se encuentra con mayor frecuencia el resumen y la generalización agudizante de una caracterización algo más compleja y rica en contenido. La tendencia a la superagudización no se detiene siquiera ante la acción marginal visionaria. Cuando el demonio del *Alguacil* cuenta que el infierno está dispuesto de tal manera que los ciegos están alojados junto a los enamorados, los asesinos junto a los médicos, los mercaderes junto a Judas y los aguadores junto a los taberneros, parece como si los demonios responsables de esta organización se hubiesen preocupado de proporcionarle al autor Quevedo algunos

[99] *Salía de su casa una buscona piramidal, habiendo hecho sudar la gota tan gorda a su portada, dando paso a un inmenso contorno de faldas, y tan abultadas, que pudiera ir por debajo rellena de ganapanes, como la tarasca.* (...) *Cogióla la* hora, *y volviéndose del revés las faldas del guardainfante, y arboladas, la sorbieron en campana vuelta del revés, con faciones de tolva* (...) (págs. 293 b-294 a).

juegos de palabras ingeniosos. Sin embargo, la sátira de los *Sueños* no se alimenta exclusivamente de la agudeza: casi todos los elementos pseudoépicos y pseudodramáticos de la visión descritos en el segundo capítulo del presente trabajo —diálogos, escenas pantomímicas y alegóricas, apariciones dramáticas de ciertas figuras —contribuyen también en lo que les toca al efecto satírico.

COMICIDAD DE LA SITUACIÓN ULTRATERRENA

Pese a la poca autonomía que concede Quevedo en general a sus figuras, ha hecho que sus sátiras en prosa se beneficien también de la maestría para los efectos escénicos que demostró en sus entremeses. A lo último del *Juicio final*, cuando ya todo ha pasado, aparece el astrólogo cargado de globos y grita que se han equivocado en la fecha, que ese no puede ser el día del juicio. Con ello no sólo se reduce al absurdo su ciencia, sino que se amplifica la monomanía de la figura típica hasta lo supradimensional (pág. 195 b). La comicidad de la situación es tan aplastante que apenas hubieran sido ya necesarios los comentarios maliciosos de los demonios [100].

También el maestro de esgrima, que presume ante el Juez Supremo de sus certificados y de la cantidad de enemigos liquidados de acuerdo con las reglas (pág. 193 a), y el caballero supercortesano, que incluso ante la condenación eterna sólo se ocupa de la impecabilidad de su cuello (página 195 a), muestran una ingenuidad extrema que, en un satírico como Quevedo, siempre propenso a la exageración, adopta inmediatamente la forma de una locura monomaníaca.

---

[100] Cfr. más arriba, pág. 235.

Las escenas están dispuestas buscando el efecto dramático en una medida extraordinaria. Espadachín y astrólogo turban con su ruidosa aparición la dignidad y el orden del juicio:

> Llegó en esto un hombre d e s a f o r a d o, lleno de ceño...
>
> No bien lo dijeron, cuando (...) entró un astrólogo d a n d o v o c e s...

El maestro de esgrima, gesticulando violentamente, incluso deja caer sus documentos y dos demonios y un alguacil se agachan al tiempo a recogerlos. Las tres figuras manifiestan sus costumbres estamentales y profesionales por medio de gestos y palabras. El hidalgo habla continuamente de su *fe de caballero*, el maestro de esgrima y el astrólogo se sirven de su jerga profesional, que, sin embargo, sólo se insinúa [101]:

> Esta de puño es irreparable...
>
> (...) porque Saturno no hauia acabado el círculo de su movimiento ni el octabo de los fixos su trepidación [102].

El astrólogo, el maestro de esgrima y el hidalgo no son las únicas figuras de la obra que no deponen su monomanía ante el juicio final y que pronuncian su propia condena por

---

[101] En otras obras procede Quevedo más detalladamente en parodias semejantes: en el *Infierno* se emplean varias páginas en la reproducción de términos sin sentido o apenas inteligibles de los alquimistas y astrólogos (págs. 76-78); en el *Buscón* el episodio de los maestros de esgrima ocupa todo un capítulo.

[102] Citado según el manuscrito B. N. 2.884. La versión impresa (*porque Saturno no habia acabado sus movimientos, ni el de trepidación el suyo*) está evidentemente corrompida. Astrana Marín reproduce la variante aún más absurda de algunos manuscritos (*crepitación*).

su incorregible pertinacia[103]. Lo mismo les ocurre a las damas, que lo primero que hacen al resucitar es alegrarse de encontrar, desnudas, tantos admiradores, y al escribano que, según su costumbre, cree que va a poder librarse del asunto procurándose falsos testimonios. Reducido totalmente a agudeza se encuentra el mismo principio satírico al comienzo del *Sueño*, cuando los soldados toman las trompetas del juicio por trompetas de guerra, los vanidosos por señal de caza y los glotones por toque de fiesta, pero ninguno las considera *cosa de juicio*, y cuando el avaro espera la resurrección de sus sacos de oro (págs. 190 b-191 a; cfr. más arriba, pág. 231).

Una comicidad de la situación satírica del tipo descrito es especialmente característica del *Juicio final*, aunque también existe una análoga comicidad del infierno. En el *Alguacil endemoniado* se cuenta que lo primero que hacen los poetas al llegar es preguntar por Minos, Aqueronte y Radamanto (pág. 199 a), que las viejas se acicalan para agradar a los demonios y que los pisaverdes llegan al infierno con botitas blancas especialmente elegantes porque esperan encontrar un suelo firme y seco (pág. 201 b). De modo escénico sólo está realizado el episodio del *Infierno* en el que un hidalgo, con su árbol genealógico en la mano, les hace a los demonios la indignada pregunta de cómo ha podido él ir al infierno, descendiendo de tantos hombres ilustres, no recibiendo más que grandes carcajadas por respuesta (páginas 55 sig.).

---

[103] Quizá se haya acordado aquí Quevedo de algunos pasajes del *Nuevo Testamento* que tienen como tema el comportamiento inadecuado del hombre en el juicio final, como *Mat.* 24, v. 38-39: «En los días que precedieron al diluvio, comían, bebían, se casaban y se daban en casamiento (...) y no se dieron cuenta hasta que vino el diluvio y los arrebató a todos. Así será la venida del Hijo del hombre». (Vid. también el pasaje paralelo en *Lucas* 17, v. 26-27).

En ningún lugar resulta más claro que en los ejemplos aducidos que Quevedo no es un irónico. La comicidad discreta e ingeniosa no es lo suyo. En los casos en que podría dejar hablar a las escenas por sí mismas les añade todavía un comentario agudizado sarcásticamente o menciona las carcajadas de los demonios, incluso antes que las palabras del hidalgo, para que el lector sepa a qué atenerse. Si bien es verdad que el lector está continuamente ocupado con la solución de las distintas agudezas y conceptos, no puede en ningún momento dejar de ver claramente la tendencia general. Nunca se le carga con un doble sentido a lo largo de un trecho grande, siempre se ponen las señales de modo inequívoco [104]. La tendencia a la superclaridad y la predilección por la acumulación de agudezas singulares son realmente responsables de que las figuras cómicas de la sátira de Quevedo no consigan en ningún momento suficiente libertad de movimientos para resultar psicológicamente medio verosímiles. Las más llenas de vida, si es que llegan a salir del estadio de la marioneta, alcanzan como mucho «cette vie morte qui est celle des maniaques», de que habla Mas [105].

La comicidad de la situación de ultratumba toma a veces caracteres fantásticos, como en algunas de las escenas de resurrección del *Juicio final*, en que se trata exclusivamente

---

[104] Como ya hemos visto, en sus prólogos jocoso-parodísticos ha procedido Quevedo de otro modo; cfr. más arriba, págs. 244 sig.

[105] *La Caricature*, pág. 264. Cfr. también pág. 238 («C'est de possédés qu'il s'agit. Mais ce qui les possède, c'est bien moins un vice ancré dans leur âme et informant leur corps qu'une idée logée dans l'esprit de Quevedo») y —sobre los personajes del *Buscón*— Spitzer («Así pues, sólo vemos trasguear máscaras, muecas, visajes de fantástica realidad en torno de la única figura viva del Buscón». *Zur Kunst Quevedos*, pág. 121) y Fritz Schalk («lo representado no tiene ya ninguna analogía con el mundo exterior, es una deformación en grado sumo, de modo que ha desaparecido toda vida espiritual [...]» *Über Quevedo und* El Buscón, en *Romanische Forschungen* 74 [1962], pág. 28).

de «trastornos» en el encuentro de cuerpo y alma. Así describe Quevedo al principio mismo de la obra cómo algunos pecadores emprenden la huida ante sus ojos, manos y orejas, instrumentos de sus fechorías (pág. 191 a). Parece, pues, que la resurrección se realiza como un acoplamiento sucesivo de los distintos miembros y órganos que vienen volando por el aire para ello. Una vez que la síntesis está suficientemente desarrollada, el nuevo ser así surgido puede intentar, huyendo, librarse del completamiento definitivo. Esta ficción se continúa de modo especialmente original en el caso de los mercaderes que se han puesto las almas *del revés* como una prenda de vestir o, más aún, como un calzado —una atrevida concretización de imágenes sacras [106]. Como consecuencia del error, los cinco sentidos de los mercaderes se encuentran después en las uñas de la mano derecha, una alusión al dinero que, por medio de engaños, han juntado precisamente con esta mano.

La escena, que no sin razón se ha comparado a las visiones del más allá del Bosco [107], es sin duda un logro genial,

---

[106] Más corriente es la idea opuesta, según la cual el cuerpo es el vestido del alma; sin embargo, cfr. también Dante, *Inferno* IX, v. 25: *Di poco era di me la carne nuda* (habla la s o m b r a de Virgilio).

[107] Últimamente por Margherita Morreale (*Quevedo y el Bosco*. Una apostilla a *Los sueños*, *Clavileño* 7, núm. 40, págs. 40-44, especialmente n. 7) que, sin embargo, subraya que las visiones de Quevedo son mucho menos caóticas que la visión del fin del mundo del Bosco en su obra capital *El jardín de las delicias*, por ejemplo. La técnica y los temas de los cuadros del Bosco preocuparon a Quevedo, siendo aquel al único pintor que mencionó varias veces en sus escritos. Sin embargo, más que conmoverle por ser congeniales, parece que las obras del Bosco le divirtieron o extrañaron; en el *Buscón* habla de la extravagancia de sus pinturas (*No pintó tan estrañas posturas Bosco como yo vi* [...], pág. 171), en el *Alguacil* se manda al Bosco al infierno, donde comprueba con desagradable sorpresa que los demonios que él ha pintado existen de verdad, si bien tienen otro aspecto (página 199 b).

el caso ideal de una visión satírica en la que el efecto pintoresco y el polémico se condicionan mutuamente. Quevedo tampoco vuelve a atreverse nunca a tanto respecto a la concretización y transformación paródica de las imágenes cristianas tradicionales, ni siquiera en el *Juicio final*. La escena al principio del *Juicio final*, en la que una buena conciencia sin amo es perseguida por una turba de clérigos y que, por lo demás, parece una continuación del relato de la resurrección, es, a pesar de su tendencia anticlerical, mucho más inofensiva. Una variante posterior de esta escena es la persecución del *alma de Garibay* por un montón de «desalmados» que esperan poder remediar así su propia «falta de alma» [108]. A la comicidad surrealista de algunos episodios de *La hora de todos* [109] le falta totalmente el fondo teológico.

ALEGORÍA Y SÁTIRA

En los *Sueños* se ha servido Quevedo en varias ocasiones de técnicas alegóricas, como lo exigían la temática marginal religiosa y el carácter didáctico de algunos pasajes y como correspondía a la tradición de la literatura de visiones. Sin embargo, Mas cree que se puede señalar una repugnancia expresa de Quevedo por la literatura alegórica, pues la alegoría es demasiado estática y no concordaría con el ritmo estilístico de Quevedo [110]. Esta opinión, que ha sido después corregida por Franz Walter Müller[111], aplica sin el menor reparo características del estilo tardío a obras tempranas.

[108] *Muerte*, pág. 252 a.

[109] P. ej. los episodios IV, V y X.

[110] «L'allégorie marche d'un pas trop lent, trop compassé au gré de l'humeur primesautière de Quevedo» (*La Caricature*, pág. 245).

[111] *Allegorie und Realismus*, pássim.

Es cierto que «la fantasía alegórica de Quevedo (...) se mueve dentro de los derroteros tradicionales» [112] y también lo es que las alegorías de los *Sueños* tienden al estilizamiento y a la abreviación abocetada, pero algo semejante era válido también para el exordio del sueño y las otras formas narrativas de la visión empleadas en los *Sueños*. Quevedo sabe obtener efectos satíricos tanto de éstos como de la alegoría, transformando, relajando y parodiando las técnicas tradicionales. Para ello recurre con predilección a las alegorías que hasta entonces han estado reservadas a la literatura religiosa y no han llegado a utilizarse satíricamente.

Entre las figuras alegóricas de los tres últimos *Sueños* la figura del poeta ocupa una posición especial. En la literatura de visiones suele aparecer también como alegoría del «hombre». Desde el *Infierno* se acerca Quevedo a esta tradición en la medida en que estiliza a su yo literario, lo que hace de un modo totalmente irónico: como un frívolo hijo del mundo en el *Infierno*, como un ingenuo patético-sentimental en *El mundo por de dentro*, como el asustado receptor de una «visitatio» nocturna supradimensional en *El Sueño de la Muerte*.

El Desengaño de *El mundo por de dentro* y la Muerte del *Sueño de la Muerte* son las más acabadas de las figuras claramente alegóricas de los *Sueños*. La descripción del Desengaño como un anciano venerable sólo proporciona una agudeza: sus vestidos desgarrados y manchados son testimonio de las contrariedades que se acarrea el que pretende corregir a los hombres (pág. 225 b). Los demás rasgos, muy destacados, del viejo proceden del otro papel que le ha asig-

---

[112] Ibid., pág. 322. Müller comprueba sólo en pocos casos una «renovación de la visión alegórica», ocurriendo que sobreestima en ellos la modernidad de una creación de Quevedo, p. ej. la de la Muerte en *El Sueño de la Muerte* (cfr. más abajo, págs. 275 sig.).

nado Quevedo, el de comentador sarcástico y desilusionado de los acontecimientos. Este papel puede corresponderle muy bien al Desengaño, pero no se diferencia esencialmente del del demonio en el *Alguacil* ni de las otras numerosas figuras a las que Quevedo hace expresarse satíricamente. El viejo aparece exponiendo unas tesis y no como la transformación alegórica de ellas. En el apéndice de la versión de Madrid, que caricaturiza de modo muy desagradable el aspecto exterior senil del viejo (como Quevedo le llama ahora continuamente) [113], parece que su carácter alegórico ha caído totalmente en el olvido.

De modo más consecuente se maneja el revestimiento alegórico de la sátira en *El Sueño de la Muerte*. La singular reversión del esquema del desfile triunfal con que comienza la visión (cfr. más arriba, págs. 73 sigs.) sirve, y no en último extremo, para conseguir efectos satíricos: la aparición de la muerte se prepara por medio de la introducción de una larga serie de tipos de oficios y caracteres, todos los cuales son presentados —ya sean médicos, boticarios, cirujanos, sacamuelas, barberos o chismosos, mentirosos y entremetidos— como *ministros e inducidores de la muerte*. Por lo demás, a Quevedo le gusta rellenar el marco alegórico con figuras no alegóricas [114]. Este hecho puede incluso inducir a error respecto al papel, de hecho muy importante, de la alegoría en los *Sueños*, ya que las figuras realistas del primer plano atraen toda la atención hacia sí [115]. En *El Sueño de la Muerte* lleva Quevedo tan lejos la deformación satírica del esquema

[113] Cfr. más arriba, pág. 259.

[114] Al principio del *Infierno* y en *El mundo por de dentro*.

[115] Müller quiere decir algo semejante al hablar de una atractiva «dialéctica de pensamiento alegórico y modernamente realista» (página 330), aunque los tipos profesionales de Quevedo verdaderamente sólo en grado ínfimo merecen la denominación de «modernos».

heredado que intercala en la descripción visionaria de algunos grupos —especialmente de los médicos y boticarios— detalles del ejercicio de la profesión que, realmente, no son en absoluto adecuados en la escena del cortejo. La extraña sucesión de los tipos tiene también su sentido satírico: los entremetidos van al final porque son los peores de todos (según le explican al poeta algunos habladores sin que nadie les haya preguntado nada):

> (...) son la quintaesencia de los enfadosos, y por eso no hay otra cosa peor que ellos (pág. 237 a).

Y la misma muerte contesta después a la pregunta del poeta diciendo que los entremetidos y los habladores pertenecen a su séquito inmediato porque matan *mucha más gente* (...) *que los médicos* (pág. 238 a).

En realidad ha puesto Quevedo en primer lugar las profesiones «asesinas» en sentido propio —médicos, boticarios, cirujanos— y las ha adornado con comentarios llenos de auténtica indignación (*¡Oh, malditos pesquisidores contra la vida* [...]*!*). Los sacamuelas son ya menos malos, pues sirven a la muerte sólo en tanto que despueblan bocas y ocasionan una vejez prematura. Actividades aún más inofensivas como el matar a fuerza de tanto hablar están al final y sólo son condenadas como especialmente perniciosas por amor a la paradoja. La pseudojerarquía de la «peligrosidad» se justifica, pues, por medio de juegos de palabras tan ingeniosamente como los castigos infernales en los primeros *Sueños* [116]. Ahora es el marco alegórico, como en los casos anteriores lo era el infierno o el juicio final, el que da a los retratos individuales una coherencia épica convincente y el que proporciona al satírico la posibilidad de decir agudezas.

[116] Cfr. más arriba, págs. 265 sig.

Quevedo ha dedicado a la figura de la muerte un retrato detallado en el que los elementos tradicionales de representación alegórica de personas son exagerados barrocamente (pág. 237 a/b). Ideas que pertenecen al acervo común de la reflexión sobre la muerte [117] se concretizan en este retrato de un modo que es cualquier cosa menos homogéneo. La muerte se ha colgado los atributos profesionales de sus víctimas como si fueran trofeos. Los ha librado de estos *trastos* (como despectivamente dice) sin contemplaciones, no da tampoco valor alguno a los formalismos (*ni soy embarazosa*) y no repara en la vestidura incompleta: se los lleva a todos tal como estén. Por lo demás, bien pudo Quevedo haberse acordado en este pasaje —como en la introducción del *Sueño* [118]— de Boecio, cuya *Philosophia* es «llena de vida, aunque antiquísima» (*inexhausti vigoris, quamvis* [...] *aevi plena*) y «de un tamaño no claramente reconocible» (*statura discretionis ambiguae*) y tan pronto parece tener un tamaño humano como parece tocar el cielo con la coronilla [119]. La *Muerte* de Quevedo se diferencia sin embargo en un punto fundamental de la «numerosa descendencia» (Ernst Robert Curtius) [120] que había tenido la alegoría de Boecio, sobre todo en la Edad Media, pues es en parte joven, en parte vieja, en parte está vestida, en parte desnuda, como sus víctimas, y se acerca *unas veces* (...) *despacio, y otras aprisa,* justamente como suele venir la muerte en las diferentes ocasiones. Es decir, sólo posee atributos ajenos e incluso llega a decir por qué: la muerte no tiene cara propia

---

117 Cfr. más arriba, págs. 176 sigs.

118 Cfr. más arriba, pág. 106.

119 *Consolatio* I, pr. 1.

120 *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter,* Berna 2.ª ed. 1954, pág. 113.

(*tiene la cara de cada uno de vosotros, y todos sois muertes de vosotros mismos*).

Mas pone reparos a lo poco imaginativo que es el retrato y deduce de ello la justificación de su tesis de que Quevedo está «peu à l'aise dans l'allégorie»: «L'image est tellement tyrannisée par l'idée (...) qu'il est impossible, avec ses attributs multiples et contradictoires, de se la figurer (...)» [121]. Efectivamente, el retrato de la diosa de la muerte está quebrado conceptistamente. Sin embargo Quevedo había proyectado un efecto grotesco: no sin motivo se ríe el poeta al principio de la *disparatada compostura* de la que tiene delante, antes de darse cuenta de la seriedad de la situación y de que la Muerte misma señale con un sermón impresionante la importancia de su misión. El contraste aumenta el efecto dramático de la escena y tampoco es en absoluto contraproducente respecto al contenido ideológico didáctico y satírico. La misma técnica de la ruptura conceptista que desemboca en lo irreal, que había hecho del retrato del licenciado Cabra un antirretrato y de éste mismo un monstruo, se confirma como perfectamente oportuna cuando se trata de dar a la aparición alegórica de la muerte un halo de suprarrealidad.

A lo largo del *Sueño de la Muerte* se vuelven a encontrar con frecuencia alegorías semiabstractas, que hacen un efecto casi fantasmal. En la lucha de los cuatro «enemigos del alma», que son presentados como *monstruos*, se concretiza primero la idea del poder pernicioso del dinero en una imagen unitaria tomada de la tradición de la *Psychomachia* y de los *Bestiaires* (pág. 238 a/b). Sin embargo Quevedo no se detiene largamente en la descripción de la lucha. Ésta se traspone muy pronto al plano de una disputa conceptista

121 *La Caricature*, pág. 245.

que aún recuerda de modo lejano el género medieval de los certámenes líricos (*conflictus, débat*)[122]. El Dinero demuestra en una defensa sofística[123] a base de refranes interpretados equívocamente que es superior a sus contendientes, los tradicionales tentadores de la humanidad, Mundo, Carne y Diablo, y que es lo bastante poderoso como para asumir sus papeles.

De modo especialmente rápido y radical se disuelve la sustancia alegórica de las dos postrimerías Juicio e Infierno en glosas satíricas[124]. Si bien al principio parecía que se trataba de dos personas alegóricas que *estaban a un lado* a la entrada al reino de los muertos, señala el poeta inmediatamente después que el Infierno se le ha presentado como *notable c o s a*. Al ir a explicar a continuación por qué le resulta conocido este Infierno, enumera una serie de vicios humanos en los que ya lo ha encontrado:

> (...) en la cudicia de los jueces, en el odio de los poderosos, en las lenguas de los maldicientes, en las malas intenciones, en las venganzas, en el apetito de los lujuriosos, en la vanidad de los príncipes (...) (págs. 238 b-239 a).

Al Juicio, por el contrario, no lo ha conocido hasta ahora en su verdadera forma en la tierra; naturalmente no se refiere al juicio final (¿cómo habría de haberlo visto?), sino al entendimiento:

---

122 La forma del *débat* se utilizó ocasionalmente ya en la sátira profana contra el dinero de la Edad Media; cfr. John A. Yunck, *Medieval French Money Satire*, en *Modern Language Quarterly* 21 (1960), págs. 73-82, especialmente págs. 74 sig.

123 *—No tiene mal p l e i t o el Dinero— dije yo.* Los pseudoprocesos son, por lo demás, frecuentes en las sátiras de Quevedo; cfr. más abajo, págs. 283 sigs.

124 Sobre la tradición literaria de este pasaje cfr. más arriba, página 80 y n. 18.

> Echo de ver que el que hay en el mundo no es juicio, ni hay hombre de juicio, y que hay muy poco juicio en el mundo (pág. 239 b).

Con esto se evapora la alegoría del Juicio en irrealidad equívoca, por amor a la agudeza satírica.

En las alegorías insinuadas esbozadamente que pueblan la sala de audiencias de la Muerte (pág. 239 a/b) impera un principio semejante. Las imágenes se quiebran por medio de alusiones satíricas antes de ser completadas: el *llanto en las mujeres engañoso, engañado en los amantes* y los cuidados, que están hechos *carcomas de reyes y príncipes, alimentándose de los soberbios y ambiciosos*, apenas se pueden imaginar ya como personas alegóricas presentes en la sala de audiencias [125]. Sólo la Invidia se describe en cierto modo de manera concreta [126], pues tiene el aspecto exterior de una dueña:

> (...) tan parecida a dueña, que la quise llamar Alvarez o González; en ayunas de todas las cosas, cebada en sí misma, magra y exprimida (...)

Quevedo alegorizó, pues, no sólo sus figuras humanas (Cabra es *la hambre viva*, Calabrés, *mentira con alma y fábula con voz*), sino que a veces recorrió también el camino contrario [127]. La analogía da lugar también a juegos de palabras que, sin embargo, no destrozan en este caso la unidad de

---

[125] Más tarde casi hace Quevedo acabar bajo la guadaña de la muerte de amor a varias personas, antes de que intereses financieros los vuelvan a despertar a la vida (pág. 239b). No se nos explica cómo es posible que se dé algo así en el reino de los muertos.

[126] Mas le tributa por esta razón algún aplauso, al contrario de lo que sucede con las otras alegorías de Quevedo (*La Caricature*, página 245).

[127] Otro ejemplo sería la alegoría de la *Ocasión* en *La hora de todos*, que es presentada como fregona.

la imagen: *con andar siempre mordiendo de lo mejor y de lo bueno* se puede aplicar tanto a la envidia, que siempre persigue lo bueno y lo bello, como a la golosinería de la dueña.

Un tratamiento satírico de antiguas tradiciones alegóricas especialmente logrado se encuentra en la alegoría de la *muerte de amores*. Junto con su séquito constituye un *Trionfo* en pequeño, petrificado en un grupo casi escénico. El séquito está formado por Hero y Leandro y Píramo y Tisbe, que no faltan en ninguna alegoría amorosa desde la *Amorosa Visione* de Boccaccio y los *Trionfi* de Petrarca [128], por Macías, el prototipo del amante desgraciado en los *infiernos de amor* españoles de los siglos XV y XVI [129] y algunos portugueses *derretidos* [130]. Dichas personas son notablemente poco numerosas si se piensa en las *piú di mille / ombre* (...) / *ch'amor di nostra vita dipartille* [131] de Dante y en los interminables catálogos de Boccaccio y Petrarca. Además están presentes sólo como cadáveres *embalsamados* o incluso *en cecina*, no precisamente como sombras. El que la *muerte de amores* haya de recurrir a ellos para no estar totalmente sola (*por estar acompañada*), ilustra

---

[128] Píramo y Tisbe: *Amorosa Visione* 20, v. 43 sigs., *Trionfo d'Amore* III, v. 20; Hero y Leandro: *Amorosa Visione* 24, v. 52 sigs., *Trionfo d'Amore* III, v. 21 (inmediatamente después de Píramo y Tisbe), Marqués de Santillana, *Infierno de los enamorados*, estr. 54, v. 430 sigs.

[129] Su aparición en el *Infierno de los enamorados*, estr. 61 sigs., de Santillana está imitada de la de Francesca en el canto V del *Inferno* de Dante. Vid. también Juan de Mena, *El laberinto de Fortuna*, estr. 105-108 (*NBAE* XIX, t. I, pág. 163 a) y Garci Sánchez de Badajoz, *Infierno de amor*, estr. 5 (*NBAE* XIX, t. II, 631 sig.). Ángel Valbuena Prat (*Historia de la literatura española*, t. I, págs. 204 sigs.) ha tratado bastante detalladamente la leyenda y sus repercusiones literarias.

[130] La palabra *derretidos* es un añadido de 1627; cfr. el apéndice de crítica textual, pág. 307.

[131] *Inferno* V, v. 67-69.

el escaso entusiasmo de los más jóvenes, que sólo se interesan por el dinero y —con excepción de los portugueses— no piensan en morir de amor. No es casual que precisamente el tema del amante sentimental y el del avaro hayan inspirado a Quevedo una parodia tan radical de las tradiciones medievales, en las que él, por lo demás, se apoya sin ningún inconveniente [132].

SÁTIRA Y DIÁLOGO

Ya hemos visto que Quevedo se apoya varias veces en los *Sueños* en la tradición humanista del diálogo como forma cerrada [133]. Sin embargo la semejanza tiene sus límites. Si Quevedo hace discutir alguna vez a las mismas personas durante un trecho largo, casi nunca se mantiene el mismo tema de conversación durante todo el tiempo, como es la regla general en los *Colloquia*, p. ej. Es cierto que en Quevedo tienen tales diálogos un tema marginal —en el *Alguacil* la organización y distribución del infierno, en *El mundo por de dentro* el contraste entre el ser y el parecer en el mundo, en el diálogo de Villena la situación europea (o también española)—, pero con dicho tema sólo se da un punto de referencia general para los verdaderos objetos satíricos de la conversación, cuya multiplicidad en los *Sueños* es herencia de la literatura de visiones, lo mismo que la distancia con que los protagonistas ven y comentan aquello de que hablan [134].

---

132 P. ej. el capítulo de los herejes en el *Infierno*, en el que la alineación de ejemplos carece en absoluto de sentido paródico.

133 Cfr. más arriba, págs. 85 sig. y 97 sigs.

134 Una distancia semejante del hablante y una multiformidad semejante de los objetos satíricos comentados se da también en la sátira dialogada de Horacio, inspirada en la diatriba, p. ej. en la *Sátira* II, 3.

Erasmo, por el contrario, hace preferentemente que uno de los dialogantes cuente una experiencia propia o un acontecimiento de su círculo de amistades.

En los diálogos marginales de los *Sueños* se puede observar en general que todo el peso de la afirmación satírica recae en un interlocutor. Éste es un procedimiento muy extendido, corriente, sobre todo, en los diálogos satíricos de tipo más primitivo (Torquemada, p. ej., lo ha utilizado de modo exclusivo en sus *Colloquios satíricos*). En Quevedo por lo menos el reparto dramático de los papeles no es tan unilateral como el satírico: el licenciado Calabrés, que con hipócrita conformismo toma el partido de la justicia, no habla realmente demasiado, pero su indignación presta al diálogo una tensión suplementaria. El poeta se mantiene neutral [135] y, sobre todo, hace preguntas, pero alguna vez da a entender indirectamente que es de la misma opinión que el demonio. Lo mismo parece que se puede aplicar al autor Quevedo, en la medida en que una sátira de tal manera dispuesta en función de la hipérbole extremada y tan dictada por la agudeza como la del *Alguacil* pueda contener aún una opinión identificable. Es cierto que Quevedo no pierde de vista nunca el carácter demoniaco del interlocutor principal, que le hace hablar de modo adecuadamente familiar sobre la finalidad de las instituciones infernales y de los demás demonios y utilizar a veces cínicas expresiones fuertes —p. ej. cuando designa a los jueces como *nuestros faisanes, nuestros platos*

[135] También Pablos en el *Buscón* muestra la misma mentalidad frente a los extraños personajes con que se topa (p. ej. el clérigo-poeta y el maestro de esgrima); solamente les hace preguntas y o bien renuncia a un comentario propio, o bien se expresa con tanta precaución que su interlocutor tiene que entender la burla como asentimiento. Esta reserva favorece el despliegue del personaje satírico; se trata de retratos monologados en los que el pícaro no hace más que prestar su ayuda.

regalados (pág. 200 b) Pero en lo esencial el demonio apenas defiende tesis más agresivas que las del *viejo* en *El mundo por de dentro*, que sólo se puede entender como figura positiva y como portavoz del autor. Naturalmente Quevedo, como muchos satíricos antes y después de él, ha aprovechado con gusto la oportunidad de poner sus tesis en boca de un interlocutor lo más dudoso posible [136], asegurándose así una cómoda posibilidad de evasión, pero al mismo tiempo ha vuelto a poner límites a esta incertidumbre tanto por medio de las sólo insinuadas reacciones positivas del poeta como al hacer concluir al demonio el diálogo con algunas exhortaciones particularmente edificantes.

También en los diálogos de los episodios le gusta a Quevedo delegar el papel del satírico en una de las figuras. Los comentarios sardónicos de los demonios en el *Juicio final* ponen a menudo una especie de punto final a la correspondiente escena [137]; las tiradas algo más largas que se encuentran en el *Infierno* [138] y en el *Sueño de la Muerte* [139] hacen el efecto de piezas satíricas independientes que no necesitan ningún complemento. En estos casos el poeta es generalmente un oyente pasivo, sólo en el diálogo con el marqués de Villena adopta a veces el papel del satírico.

---

136 Como p. ej. hace Diderot en su *Neveu de Rameau*, según el modelo de la *Sátira* II, 7 de Horacio. Cfr. al respecto Karl Maurer, *Die Satire in der Weise des Horaz als Kunstform von Diderots «Neveu de Rameau»*, en *Romanische Forschungen* 64 (1952), págs. 365-404 (especialmente pág. 373).

137 En las apariciones de los despenseros (pág. 193 b), de los escribanos (pág. 194 a/b), de los genoveses (pág. 195 a), del astrólogo (págs. 195 b-196 a), etc.

138 Pasteleros (pág. 54), mercaderes (pág. 55), boticarios (págs. 63 siguiente), zurdos (pág. 64), etc.

139 P. ej. el discurso de la Muerte sobre el *morir viviendo* y el de doña Fábula sobre la producción de su marido, el dramaturgo (págs. 237 b-238 a; 250 b-251 a).

Quevedo está, pues, bastante alejado de una utilización dialéctica de la forma dialogada, tal como la practicó más tarde Diderot. En *El mundo por de dentro* sólo se confrontan las interpretaciones acertada y errónea de los acontecimientos. Por lo demás, Quevedo ha prescindido, precisamente en esta obra, de un efecto que realmente estaba dado en la disposición de la obra. Erasmo había obtenido en alguno de sus *Colloquia* un sutil efecto satírico al hacer que un interlocutor narrara un suceso de modo neutral y el segundo lo comentara agudamente [140]. En *El mundo por de dentro* incluso se podría haber establecido una doble contraposición entre narración neutral y las dos interpretaciones antitéticas. Quevedo, sin embargo, ha puesto una narración tan poco neutral que en parte ya adelanta la desilusión posterior. Por su parte el *viejo* no se conforma en absoluto con simples glosas marginales, más bien recapitula los acontecimientos desde una perspectiva claramente satírica o incluso continúa la narración por su propia cuenta. Seguramente se debe otra vez a la tendencia a la superclaridad el que Quevedo haya preferido la afirmación satíricamente agudizada y redondeada en sí misma al reparto dialógico de los efectos satíricos.

De todos los *Sueños* es *El juicio final* el que está más alejado de la forma dialogada humanista. Como implica el tema, está trazado como un proceso satírico o, más aún, como una serie de procesos satíricos. Se sucede una larga serie de pequeñas salidas a escena, discursos más amplios son reproducidos en resúmenes a ser posible agudizados, a

[140] P. ej. en *Naufragium, Diversoria, Exsequiae Seraphicae* y *Militis confessio*. Naturalmente se dan también en los *Colloquia* otros repartos de papeles, como el sencillo consejo de uno de los hablantes a otro, el consejo irónico (*Ementita nobilitas, Philodoxus*) y la autocaracterización cínica (*Pseudochaei et Philetymi*).

menudo se reúne la quintaesencia de la escena en una sola sentencia. Así, un abogado apenas resucitado vuelve a meterse en su tumba al oir hablar del juicio final para no tener que andar el mismo camino dos veces:

> —Esto me ahorraré de andar después, si he de ir más abajo (pág. 191 b).

También se presentan de un modo lapidario semejante dos agudezas antisemitas bastante primitivas: Pilatos reconoce que ha merecido la condenación por haber hecho concesiones a los judíos (*—Esto merece quien se dejó gobernar por judigüelos,* pág. 192 b) y los judíos contemplan envidiosos a los papas, que están en la gloria, y lamentan haber tenido tan poco *olfato* a pesar de sus largas narices (pág. 192 a).

Los preliminares del juicio final tienen, pues, ya la forma de un proceso: las figuras que van apareciendo pronuncian su propia condena —aunque en forma extraordinariamente frívola o, en cualquier caso, inadecuada— o provocan la mordacidad de los demonios con un intento de defensa, como el sastre (pág. 192 a), o con una observación imprudente pero inocua, como los comerciantes genoveses (pág. 195 a).

En los casos en que Quevedo no se ha contentado con tales escenas marginales, ha trazado incluso el juicio final de modo apenas distinto. También en esos casos pronuncian algunos acusados su propia sentencia, como los filósofos, que *ocupaban sus entendimientos en hacer silogismos contra su salvación* (pág. 193 b). La autocondenación adquiere incluso una variante pantomímica: los despenseros se arrojan inmediatamente al abismo infernal, sin esperar el veredicto (ibid.), y el pastelero vuelve las espaldas al tribunal en medio del proceso (*volvió las espaldas y dejólos con la palabra en la boca,* ibid.). Quevedo insiste más en tales irregularidades en el desarrollo del proceso que en el proceso mismo. Las

figuras más perfiladas son al mismo tiempo las que más destacan por su comportamiento grotesco o por su exceso de cinismo. Los veredictos del Juez Supremo, las más veces, no se reproducen; el sintético modo de narrar permite suprimirlos sin que llame demasiado la atención. Cuando tiene lugar un proceso como en el caso del escribano, sólo se dan algunos puntos culminantes en estilo directo, saltándose los espacios intermedios. Por otra parte, el interrogatorio del avaro, que contiene una serie de juegos de palabras, se transcribe por extenso, y lo mismo ocurre con un diálogo marginal bastante insignificante, que motiva una única agudeza sobre los despenseros [141]. También aquí parece que el principio selectivo ha sido, en primera línea, la capacidad del texto de prestarse a juegos de palabras.

Alegatos auténticos se encuentran más bien en el *Infierno*, donde no tiene lugar ningún proceso y donde los condenados sólo se lamentan o han de escuchar recriminaciones por sus pecados. Un cochero asegura que ha merecido mejor suerte por el trabajo que les ha quitado en vida a los demonios que ahora lo atormentan (págs. 50 sig.). El hidalgo orgulloso de su ascendencia incluso cree que su condenación se debe solamente a un error de la justicia (págs. 55 sig.). Los demonios demuestran a los pasteleros (pág. 54) y a los muertos de repente (pág. 63) en un elocuente discurso en qué modo han merecido su suerte. Éstas y algunas otras tiradas satíricas dan la impresión de ser la versión más detallada de los retratos breves que trazan los demonios acusadores en el *Juicio final*. También los «diálogos de los muertos» con Judas, Mahoma y Lutero son pseudoprocesos semejantes, en los que el poeta representa el papel del fiscal. Los acusados reaccionan de diferentes maneras: Judas in-

141 Cfr. más arriba, pág. 227.

tenta defenderse, Mahoma señala lacónicamente que su proceso está concluido y que está cumpliendo su condena (*Todo lo estoy pagando, Infierno*, pág. 83), mientras que Lutero no contesta en absoluto. Es significativo que Quevedo configure las acusaciones y defensas de su *Infierno* de modo más adecuado a un proceso que en el caso del verdadero proceso del *Juicio final*: su sátira prefiere siempre la forma de representación más alejada e impropia.

La segunda parte del *Sueño de la Muerte* hace pensar igualmente en un pseudoproceso. Sin embargo los acusados no están presentes; el poeta ha de transmitir a los vivientes la queja de los «chistes» por el mal uso de sus nombres. Por esta razón no se puede pensar en un veredicto [142]. Ya hemos visto que la reclamación se repite más de treinta veces y que el autor intenta remediar la monotonía a ello debida por medio de una limitada individualización de los «reclamantes» y por medio de algunos trucos de comedia [143]. A este respecto es especialmente notable el encubrimiento de la idea satírica. Los «chistes» entablan demanda por difamación [144] y subrayan una y otra vez que no han dicho ni hecho lo que se les atribuye [145]. En realidad no se polemiza contra la difamación de inocentes, sino contra el uso irre-

---

[142] Por el contrario, el rey Perico falla un juicio en *Las sombras*, imitación comentada más arriba (págs. 94 sigs.), en la que el único acusado es el gracioso.

[143] Cfr. más arriba, págs. 92 sigs.

[144] ¿(...) *me difamáis en todo y me echáis la culpa de lo que no sé?* (pág. 240 b) —*Yo soy* —*dijo*— *un hombre muy viejo, a quien levantan mil testimonios y achacan mil mentiras* (pág. 247 b). —*Nosotras somos* —*dijeron las otras*— *las desdichadas que vosotros los vivos traéis en las conversaciones disfamadas* (pág. 250 b).

[145] *Pues si* Juan de la Encina *no ha hecho nada de esto, ¿qué necedades hizo este pobre* Juan de la Encina? (pág. 240 b) —*Aquí estoy, y digo más;* (...) *que yo apelo deste refrán con las mil y quinientas* (pág. 242 a). —*Yo no he dicho nada, ni despego la boca* (pág. 247 b).

flexivo de giros y, en general, contra la charlatanería sin sustancia. El que los «chistes» salgan a escena y se presenten como víctimas es una ficción fabulosa [146] que, de modo semejante al juego de palabras en otras ocasiones, permite convertir un reproche verdaderamente liviano en una acusación moral. A lo que alcanzamos a ver es éste el único caso en el que un texto satírico completo de Quevedo, y no solamente un chiste aislado, da tales rodeos. El procedimiento tiene algunos precedentes ilustres que, sin embargo, han sido transformados de un modo muy libre [147].

En su trabajo sobre el *Buscón* ha hecho referencia Spitzer a que en esta novela aparecen esporádicamente «giros (...) de la mayor naturalidad y cotidianidad», que contrastan fuertemente con la práctica general de diálogos superagudizados. Estos giros se ponen preferentemente en boca de mentirosos e hipócritas, es decir, gente que piensa algo distinto de lo que dice: «hasta tal punto tiene Quevedo la costumbre de poner una agudeza a todo lo que escribe que sólo puede utilizar para su arte lo que se ha sacado y trasladado de su medio natural» [148].

También en los *Sueños* se encuentran fenómenos semejantes, aunque en este caso no están limitados a un determinado círculo de personas. Los ensalmadores del *Infierno*, que se alaban de haber curado incluso los casos más des-

---

[146] Exactamente como la aparición de numerosas figuras de origen coloquial en el cuento *Alice in Wonderland* de Lewis Carroll, lo que muestra que la idea no es tan excéntrica como parece a primera vista. Apenas es de suponer que Carroll conociera los *Sueños*.

[147] La diosa de la luna en Ἱκαρομένιππος de Luciano se queja de que los filósofos le atribuyan las propiedades más disparatadas (*Hauptwerke*, págs. 309 sigs.). En el *Somnium* de Justo Lipsio los autores romanos se quejan de la incompetencia de sus editores humanistas.

[148] *Zur Kunst Quevedos*, pág. 59.

esperados y se desembarazan de los posibles fracasos con un par de locuciones banales, se pueden contar, por otra parte, sin reparos entre los mentirosos. Su pintoresco modo de expresarse se desprende de algunas citas que hay que entresacar del discurso polémico de un demonio:

> Y si se enfistola (la herida), empeora y muere, dicen que llegó su hora y el badajo que se la dio y todo. Pues ¿qué es de oir a estos las mentiras que cuentan de uno que tenía las tripas fuera en la mano, en tal parte, y otro que estaba pasado por las ijadas? (pág. 75).

Giros como «llegó su hora»[149], «uno que tenía las tripas fuera», «otro que estaba pasado por las ijadas» son claramente coloquiales y corresponden a la observación de Spitzer de la «naturalidad y cotidianidad» de tales discursos a pesar de la sólo esbozada presentación, que destaca lo típico del aserto. El nombre del lugar se insinúa sólo por medio de un *en tal parte*. Efectivamente, lo que importa no es el nombre, sino el hecho de que todos los ensalmadores inventen los presuntos escenarios de sus curaciones maravillosas[150].

Llama la atención el que tales giros coloquiales típicos tengan casi siempre en los *Sueños* y obras análogas esta forma de cita de un diálogo, cita que caracteriza determinadas figuras o situaciones. Lo mismo se puede decir de una larga parrafada del *Discurso de todos los diablos* en la que se citan locuciones típicas de un mentiroso y charlatán, como del entusiasmo igualmente típico, pero totalmente auténtico,

---

[149] Mas habla de un *bordoncillo* del ensalmador; cfr. *Zahurdas*, páginas 74 sig., nota a línea 80.

[150] Más adelante se expresa esto explícitamente en el texto: las curaciones han tenido lugar siempre a gran distancia (*cuarenta o cincuenta leguas de allí*) y los testigos hace trece años que murieron, *porque no se averigüe tan presto la mentira* (pág. 75).

de un padre ufano que comunica a toda la vecindad los primeros balbuceos de su hijo como signo de futura genialidad:

> (...) que andábamos contando por las casas: «Mi hijo dijo hoy *putenor pare*. ¡Hay tal cosa! Ha de ser grande hombre» (página 265 b).

Es de notar que las «palabras» del hijo constituyen una cita en segunda potencia. En los *Sueños* se encuentran citados modismos puros, como sobre todo en *El Sueño de la Muerte*, fórmulas de diálogo (*Dadme esos pies*), como en la parrafada de Doña Fábula, pero también expresiones estereotipadas y sentencias en las que se cristaliza la quintaesencia de un tipo, como el varias veces repetido *Es cosa de risa* del *Sueño de la Muerte* y los *Oh, quién hubiera, Dios es piadoso* y *Pensé que* del *Infierno*, con sus variantes coloquiales (*Dios es piadoso y no mira en niñerías, para eso es la misericordia de Dios tanta*) [151]. También se citan expresiones que aparecen necesariamente en determinadas situaciones, como el *alto a la dueña* de los criados cuando se echa algo de menos en la casa [152]. En todos estos casos de auténtica conversación cotidiana no representa ningún papel el factor de la hipocresía, destacado por Spitzer, de modo que hemos de ampliar su definición con arreglo a ello.

Espontaneidad más que hipocresía parece darse también cuando las amigas de la afligida viuda intentan que ésta se encariñe con la idea de un nuevo matrimonio:

---

151 Mas también menciona las citas de tales giros coloquiales estereotipados (*bordoncillos*) (*La Caricature*, pág. 263). Los ejemplos reunidos por él muestran que este fenómeno está también muy extendido en la lírica burlesca de Quevedo.

152 *Muerte*, pág. 249 a.

> (...) y luego las amigas harán su oficio: «Quedáis moza, y es malograros; hombres habrá que os estimen (...)» (página 229 a).

Las así evocadas situaciones enriquecen el mundo del más allá con una dimensión totalmente nueva. ¿Dónde nos enteraríamos en los *Sueños*, en los que generalmente faltan los motivos novelescos, del duelo de un amante desgraciado con su rival si no fuera porque se quiere aclarar que el «pensé que» es la locución continua de todos los enamorados?:

> (...) pensé que no tuviera otro con quien yo riñera (...) (*Infierno*, pág. 71).

De la envidia de un joven noble hacia el mayorazgo de su hermano y de las relaciones al borde de la ruptura de un viejo, ya no muy capaz, con su amiga nos enteramos solamente gracias a tales citas (*Infierno*, pág. 73; *Muerte*, página 240 a). A dos representantes de la generación joven, frívolos pero no totalmente antipáticos, nos los encontramos tan sólo porque sus protestas contra la tutela paterna aparecen en el discurso del rey Perico (*Muerte*, pág. 241 b).

Tales cuadros de costumbres relativamente poco caricaturizados no le habrían parecido normalmente a Quevedo suficientemente interesantes. Quizá se pudiera transformar un poco la argumentación de Spitzer de por qué en el *Buscón* sólo hablan «con naturalidad» los mentirosos y los hipócritas: en Quevedo las palabras verdaderamente cotidianas son posibles, sobre todo, en la cita, porque entonces ya el contexto tiene un efecto agudizante, como en el caso del padre orgulloso («su» hijo no es en realidad suyo), o desenmascarador, como en el caso de la viuda que engulle con hambre voraz lo que se le ofrece, diciendo con los ojos en

blanco: *Todo se vuelve ponzoña* (*El mundo*, pág. 229 b). A esto se une el que la técnica de la cita trae consigo considerables posibilidades de condensación. Las palabras de la amiga oficiosa se interrumpen, incluso con un prosaico *etc.*, justamente en el punto en que, sin menoscabo de la insustituibilidad del difunto, se habrían de enumerar los méritos del pretendiente. Eso no ocurre, la conversación mantiene su carácter típico y el pretendiente sigue siendo «Fulano»:

> «(...) ya sabéis quién es Fulano, que cuando no supla la falta del que está en la gloria», etc. (pág. 229 a/b).

La otra amiga, por el contrario, parece que deja sus frases inconclusas justamente por el efecto sugestivo. Por lo demás, también se expresa muy cautelosamente y es evidente que no quiere comprometerse demasiado al insinuarle a la viuda que un vecino, que ha mostrado una especial solicitud en el duelo, quizá abrigue intenciones serias:

> «Mucho debéis a don Pedro, que acudió en este trabajo; no sé qué me sospeché; y en verdad que si hubiera de ser algo..., que por quedar tan niña os será forzoso...» (pág. 229 b).

De hecho, una mayor claridad no resultaría adecuada. Los esfuerzos son tan prematuros que la viuda, cuyos deseos tienden claramente en la misma dirección, no se puede permitir aún admitirlos abiertamente. También el mentiroso del *Discurso de todos los diablos*, que intenta engañar a su interlocutor con el argumento de que está sólo pasajeramente en apuros de dinero por lo mucho que le deben, se esfuerza en aumentar el poder de convicción de sus palabras por medio de sugestivas frases inacabadas (y por medio de expresiva pantomímica):

> «(...) que si hoy cobrase lo que me deben...; mas al fin...» Y entre chillido y suspiro remataba sacudiendo los güesos a manera de temblor (pág. 267 b).

En algunas citas parece como si se reuniera en un manual de conversación las distintas locuciones adecuadas a una situación, aunque sólo una de ellas puede utilizarse en el momento. Así las muletillas con que reviste su negativa uno al que se pide dinero:

> «No hay qué dar, Dios le provea, cierto que no tengo, yo me holgara, no hay un cuarto» (pág. 250 a).

o las aseveraciones de un viejo de lo joven que se siente aún:

> (...) y decir, cayéndome a pedazos: «Nunca estuve para más; yo lo haré; aquí me las tengo», y otras cosas que cuestan caro a los que las dicen! (pág. 266 b).

El procedimiento produce un efecto de concentración: parece como si varias situaciones análogas se resumieran en una. Sólo al mentiroso del *Discurso* se le puede creer capaz de, en caso necesario, abrumar al desdichado de su interlocutor con una serie ininterrumpida de locuciones triviales sin orden ni concierto:

> «No hay sino dejar correr, Dios lo remedie, que tal y cual, lo del camino carretero; sí por sí, no por no»; (...) «Harto estoy de decirlo; mi parecer dije, y con eso cumplo; lo demás Dios lo haga; pues esto no es nada; presto se verán grandes cosas» (pág. 268 a).

Sin embargo, seguramente también en este caso ha de imaginarse uno las locuciones repartidas en distintas partes del diálogo. Se podría hablar de una técnica narrativa de montaje y de otros conceptos semejantes que, realmente, no son

adecuados hasta llegar a la novela moderna, o también, simplemente, que Quevedo ha encontrado aquí evidentemente un medio de agudizar el lenguaje natural y cotidiano.

La reproducción del lenguaje cotidiano, carente de arte y no agudizado, no se limita en los *Sueños* sólo a las citas de diálogo. Descripciones condensadas del ambiente se caracterizan a veces también por un modo de escribir que produce un efecto desenvuelto y espontáneo; la cotidianidad representada le presta su color en cierto modo. Un ejemplo extremo es el cambio cuádruple de sujeto en el pasaje sobre la «muerte de frío» de los clérigos:

> (...) que como no tienen muger, ni hijos que digan que lo son, estando malos (= los eclesiásticos) cada vno carga con lo que puede (*cada vno* = los familiares y los demás presentes), y mueren de frio (= los eclesiásticos) [153].

También el pasaje sobre la *muerte de hambre* de los ricos hace el efecto de ser casi «hablado», a causa de la expresión aproximativa:

> En la muerte de hambre vi todos los ricos, pues como a gente bien mantenida, en cayendo malos, todo es dieta, y regla, de miedo de crudeças, de suerte que mueren de hambre (...)

El pasaje desemboca en una corta cita de diálogo:

> (...) como los pobres de ahito, a causa de que dizen que todo es flaqueza, y nadie entra, que no les de algo, y comen hasta que rebientan [154].

---

153 Cita de la versión original, que se atenuó en las impresiones. Cfr. págs. 139 sig. y n. 79, así como el apéndice de crítica textual, páginas 308 sigs.

154 Citado según la versión textual del apéndice de crítica textual, ibid. El pasaje sobre la muerte de hambre se encuentra sólo en los manuscritos y en Zv, no reproduciéndose en ninguna de las ediciones más modernas.

En la por lo demás ininterrumpida serie de agudezas son también posibles, excepcionalmente, improvisaciones no caricaturizadas que hacen un efecto de agudización de modo especialmente refinado.

Quevedo no ha inventado la cita del diálogo; como cita de discursos se practicaba ya corrientemente en la diatriba y en los satíricos romanos influidos por ella; como cita tipificadora y locucional era corriente desde la Edad Media en el tratado satírico y didáctico y en el sermón. También en el virtuosismo de la aplicación tenía Quevedo predecesores por lo menos de igual categoría que él, no hay más que pensar, p. ej., en las *Quinze Joyes de mariage* [155] o en el duelo de una campesina por su gallina perdida que cita el Arcipreste de Talavera en su *Corbacho* [156]. Con la riqueza temática de tales ejemplos no puede competir Quevedo, su mérito consiste en la concentración de los medios y en la agudización por medio del contexto. Quevedo, el enemigo declarado de todo lo formulario del lenguaje, es un virtuoso parodiando clichés banales y traidoras muletillas del lenguaje cotidiano, como posteriormente Flaubert, el «realista» francés.

---

[155] Si bien es cierto que en las *Quinze Joyes de mariage* la forma del tratado satírico se desarrolla hasta convertirse en narración, las figuras que aparecen aún son, sin embargo, figuras ejemplares tipificadas o incluso intercambiables y sus conversaciones tienen rasgos inconfundibles de la cita del diálogo. Cfr. las palabras de la prima o comadre en la *Seconde Joye*: «*Par Dieu, mon compere ou mon cousin, je suis bien marrie de aller maintenant aux festes* (...) *et par ma foy, je scey bien que a ma cousine ou ma commere vostre famme ne plaist point d'y venir* (...)» (Ed. de J. Rychner, Ginebra 1963, pág. 14).

[156] *El Corbacho* II, 1.

CONSIDERACIÓN FINAL

El estilo conceptista es la característica esencial de las poesías y también de las sátiras de Quevedo. Las posibilidades poéticas del conceptismo determinan el desarrollo artístico de Quevedo: menos original, aunque más asequible, es el temprano estilo de agudezas; en las atrevidas metáforas y conceptos expresivos de su estilo tardío no ha sido superado Quevedo. Los puntos de contacto con antiguas tradiciones literarias son numerosos: dada la erudición y el excelente criterio literario del autor no se podía esperar otra cosa. Sin embargo, todo en Quevedo —la exposición moral, la continuación de tradiciones poéticas, toda su extraordinaria potencia artística— está subordinado a las exigencias de su caprichoso ideal estilístico. También el género literario respectivo se transforma, se esquematiza, si no es que se intensifica de un modo sorprendente. El género de la visión satírica, ya existente, aunque aún orientado muy unilateralmente hacia Luciano, enriquecido por Quevedo con adquisiciones de las poesías serias de visiones de la Edad Media, se muestra como un medio especialmente apropiado para su estilo conceptista. En Quevedo aparece el género totalmente renovado, ya sea en el todo, por estar dotada la visión del más allá con una serie ininterrumpida de chistes satíricos, ya sea en las partes, por la demonización verbal o la mono-

manía, exagerada hasta el absurdo, de la figura típica o también por degradación metafórica de la figura hasta lo infrahumano. La ruptura conceptista de la alegoría enriquece la visión con un elemento sugestivo e irreal. Justamente porque Quevedo, en cierto sentido, se encuentra también al final de una tradición, causan a veces sus visiones un efecto tan asombrosamente moderno. Como, por otra parte, sólo se da a veces una intención paródica e incluso alegorías conceptistamente distanciadas aparecen aún como heraldos de austeras doctrinas ascéticas, se mantiene también en este aspecto una tensión que favorece el efecto artístico y que compensa la, a menudo demasiado avanzada, atomización de la sustancia humana.

De modo semejante, la necesaria referencia al objeto de la sátira, aunque a menudo reducida en Quevedo, impide una disolución total en esotéricos juegos lingüísticos, creando por otra parte un campo extraordinariamente amplio para la transformación. La transformación conceptista ha de partir siempre de un ámbito cotidiano: la gradación demonizante se refiere a pasteleros, mercaderes y letrados; una de las figuras que, solamente por medio de asociaciones metafóricas, se estilizan en una *abreviación del otro mundo* es la dueña. Los contradictorios puntos de referencia del conceptismo en los *Sueños*, trivialidad de la humanidad encerrada en figuras típicas y realce debido al fondo escénico del más allá, están ya dados en la estructura literaria de la visión satírica, la que al mismo tiempo ofrece una base tradicional a la tendencia didáctica. El que se parta de los objetos concretos, cotidianos, es también uno de los motivos por los que la variante quevedesca del conceptismo ha sido siempre más popular que el cultismo, limitado a un estilo elevado, del que Quevedo, no sin motivo, se distanció tan violentamente.

¿Es Quevedo un auténtico satírico? Sus invectivas son actuales sólo en algunos pasajes, su originalidad es escasa, su gama de variaciones limitada hasta la monotonía. La historia del género «sátira» muestra que este síntoma no es raro en absoluto, sin embargo, casi se podría considerar a Quevedo como un caso límite[1]. Al apoyarse en la poesía didáctica de visiones, en el sermón y en la sátira de oficios, va Quevedo con su época, de la que es característica general la vigencia continuada de la tardía Edad Media[2], mientras que el elemento humanista, más moderno, aparece como secundario. Afloja las riendas de su temperamento satírico cuando ello responde a su intención estilística conceptista, sobre todo en la formulación, más que en el contenido. Su sátira debe todo su efecto al contraste entre el tono sombrío general y la brillantez formal y la despreocupada falta de objetividad del autor. La técnica de Quevedo es exclusivamente satírica, pero, a consecuencia de estar penetrada por el conceptismo, tiende una y otra vez a convertirse en fin en sí mismo. No pocas veces Quevedo roza solamente el objetivo de su sátira o se pasa de largo, con perjuicio del efecto crítico social, aunque nunca del poético. Especialmente en las sátiras tardías alcanza el estilo conceptista de Quevedo una densidad como sólo se suele encontrar en la lírica.

También esta última característica hace que las sátiras de Quevedo resulten extraordinariamente «modernas», pese a lo extrañas que puedan resultar algunas cosas para el lector actual. Por otra parte, es claro que, si bien tales cualidades hicieron a los *Sueños* fascinantes para la posteridad, en lo decisivo resultaron inimitables. Un hecho de graves

---

1 Sobre la inactualidad de la sátira de Juvenal, vid. Knoche, *Römische Satire*, págs. 88 sigs.

2 Cfr. Spitzer, *El barroco español*, en *Romanische Literaturstudien*, Tübingen 1959, págs. 798 sigs.

consecuencias, pues los *Sueños* justamente han marcado en gran medida la dirección del desarrollo posterior de la sátira española. Los satíricos españoles del siglo XVII escriben fundamentalmente visiones satíricas que a menudo llaman también *Sueños*. Se orientan por la forma creada por Quevedo, es decir, ya no tanto en las visiones alegóricas y en las danzas de la muerte de la tardía Edad Media y en los *Somnia* arcaizantes del renacimiento, como en el modo en que están éstos elaborados en los *Sueños*. Sólo una personalidad tan marcada como Gracián se sustrajo al influjo formal de Quevedo. En los *Sueños morales* de Torres Villarroel aparece incluso Quevedo como visitante procedente del más allá y como acompañante del yo narrador, desempeñando así el papel que había desempeñado en los *Sueños* una figura alegórica como el Desengaño. Sin embargo, él es más el guiado que el guía, lo que se explica por la transformación del peregrinar moralizante al más allá en una peregrinación a través del mundo y en una serie de cuadros de costumbres: al visitante se le enseña ahora cómo ha cambiado el mundo desde su muerte[3]. Llama la atención el que Quevedo no haya utilizado ni una sola vez esta forma de presentación, que es al mismo tiempo una sublime forma de alabanza (aun cuando haga un efecto algo anticuado en un rezagado literario como Torres Villarroel). Quizá no se acordara de ningún antecesor al que se sintiera suficientemente obligado. La mención posterior de Dante al principio del *Juicio final* es totalmente indiferenciada y sólo el supuesto mago Villena, que había traducido a Dante pero no había escrito ninguna visión del más allá, goza de las simpatías de Quevedo en tan alto grado que en *El Sueño de la*

[3] Los intentos de una visión del más allá de Torres Villarroel (p. ej. en *La barca de Aqueronte*) han resultado bastante fallidos.

Muerte se desahoga con él en quejas comunes sobre la perversión de los tiempos. Completamente distinta es la situación de sus sucesores, para los que ha creado Quevedo algo así como un nuevo arquetipo de género literario.

Ya Quevedo había variado dentro del ciclo lo más posible las distintas obras y en cada uno de sus *Sueños* se había apoyado en un distinto tipo de visión o de diálogo humanista. Sus dos sátiras en prosa tardías se alejan aún más del esquema original. El género literario de la visión satírica estaba prefijado de un modo demasiado estrecho para no necesitar de vez en cuando una renovación creadora; las puras imitaciones, de las que hubo muchas en el siglo XVII, estaban condenadas desde un principio a la insuficiencia literaria. Las mejores visiones satíricas del siglo XVII inspiradas por Quevedo son al mismo tiempo las más caprichosas: la fábula fantástico-novelesca de Guevara sobre el estudiante Cleofás y el demonio metido en la botella, que, con todo, no se mantiene totalmente a la altura del muy impresionante comienzo, y las representaciones utópicas, totalmente desteologizadas, del más allá, de Cyrano de Bergerac. En los demás sucesores de Quevedo que intentaron enriquecer el género de la visión satírica con variantes propias, la parcial innovación temática estuvo siempre ligada a una limitación del horizonte. Esto se puede aplicar tanto a los numerosos *Sueños políticos* del siglo como a los cuadros satíricos de costumbres de un Francisco Santos y un Torres Villarroel. Es característico que la obra del ciclo que inspiró la mayoría de las imitaciones fuera *El mundo por de dentro*, el *Sueño* más rico en cuadros concretos de costumbres, pero el menos marcado por ambiciones teológicas, en realidad, el menos típico de los *Sueños*. Prescindiendo del sentimental *Desengaño del hombre en el tribunal de la Fortuna* de Martínez de Cuéllar, de poca importancia

literaria, que da un realce más didáctico que satírico al encuentro del poeta con el Desengaño, los sucesores de Quevedo se interesaron sobre todo por el motivo de la peregrinación por una ciudad que, en Quevedo aún con sentido alegórico, se identificó muy pronto con Madrid[4]. Vélez de Guevara dio al motivo una forma extraordinariamente original, la visión nocturna de la pecadora ciudad de Madrid con los tejados levantados, que, a su vez, también tuvo su influencia. En Francisco Santos (p. ej. en *Día y noche de Madrid*) y después en Torres Villarroel (*Sueños morales*) se ha banalizado el recorrido satírico por el Madrid verdadero, el centro de gravedad se ha desplazado a los episodios satíricos que, ciertamente, sobrepasan en mucho a los de Quevedo en su riqueza de detalles temáticos.

Más allá de las fronteras españolas ha tenido Quevedo influencia casi exclusivamente en el siglo XVII, mientras que su contemporáneo Guevara, de menor envergadura que él, por mediación de Lesage ha podido extender su influencia hasta entrada la época moderna. Las numerosas reelaboraciones de los *Sueños* en idiomas extranjeros en el siglo XVII quedan casi sin eco y los románticos alemanes, que podían haber declarado a Quevedo prototipo del poeta «romántico», con tanto derecho como a Cervantes y Calderón, apenas se fijaron en él. Las dificultades para encontrar la adecuada transmisión lingüística de una literatura tan determinada por juegos de palabras y conceptismos pueden haber tenido también su influencia. Que habría sido posible un encuentro fructífero se puede adivinar por *Die Nachtwachen de Bonaventura*, que están inspiradas en el *Coloquio de los perros*

---

[4] La Geneste y Moscherosch localizan sus versiones del *Sueño* (*Du Monde en son interieur-Welt-Wesen*) en París.

de Cervantes[5], pero sobre todo —a través de Lesage— en *El diablo cojuelo* de Guevara. No se puede comprobar la influencia inmediata de Quevedo[6], aunque *Die Nachtwachen* causan la impresión de ser un descendiente lejano de los *Sueños*. La abismáticamente pesimista visión de la humanidad ya no se apoya, naturalmente, en un desprecio cristiano del mundo, sino que está fuertemente marcada por el nihilismo metafísico de Fichte y sus intérpretes románticos, que tiene repercusiones literarias emparentadas (p. ej. la tendencia a la relativización parodística radical y al chiste macabro). *Die Nachtwachen de Bonaventura* están más próximas al espíritu de Quevedo que la producción de sus imitadores inmediatos, cuya imagen satírica del mundo se va haciendo visiblemente más limitada y superficial.

---

[5] Sobre la influencia del *Coloquio* cfr. Werner Brüggemann, *Cervantes und die Figur des Don Quijote in Kunstanschauung und Dichtung der deutschen Romantik*, Münster 1958, págs. 209 sigs.

[6] Brüggemann supone que los *Sueños* influyen en las *Nachtwachen* (pág. 212), pero no da ningún punto de apoyo concreto. El motivo marginal del paseo nocturno por una ciudad aparece por primera vez, como hemos visto, en los continuadores de Quevedo.

APÉNDICE DE CRITICA TEXTUAL

Texto de: 1. *El alguacil endemoniado* (Principio)
= *BAE*, 23, pág. 303 a, lín. 1; pág. 303 b, lín. 6; *Clás. Cast.* 31, pág. 61, lín. 1; pág. 62, lín. 16; Astrana Marín, *Prosa*[3], pág. 197 a, lín. 35; pág. 197 b, lín. 19.
2. *Sueño de la Muerte* (de la mitad)
= *BAE*, 23, pág. 337 a, lín. 25; pág. 337 b, lín. 13; *Clás. Cast.* 31, pág. 220, lín. 12; pág. 222, lín. 28; Astrana Marín, *Prosa*[3], pág. 239 b, lín. 38; pág. 290 a, lín. 47.

Siglas:

Manuscritos de 1:

Ma_1 = Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 4.124.
Ma_2 = Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 4.132.
Ma_3 = Madrid, Academia de la Historia, Ms. L. 31.
Ma_4 = Madrid, Academia de la Historia, Ms. L. 69.
Sa_1 = Santander, Biblioteca de Menéndez y Pelayo, Ms. 93.
Sa_2 = Santander, Biblioteca de Menéndez y Pelayo, Ms. 109.
Se = Sevilla, Biblioteca Colombina, Ms. Aa. 141.4.
P = Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Espagnol 354, R. 5.362.

Manuscritos de 2:

Ma = Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 9.073.
Sa = Santander, Biblioteca de Menéndez y Pelayo, Ms. 152.
Di = Dijon, Bibliothèque de la Ville, Ms. 809.

Impresiones:

B = Barcelona, 1627.

. . .

Zv = Zaragoza, Pedro Verges, 1627 (sólo de 2)
V = Valencia, 1628.
M = Madrid, 1631.

Base textual es V, la versión que, con mayor verosimilitud, ha servido de modelo para la impresión de M. Se tienen en cuenta las correcciones de erratas y las mejoras lingüísticas de M, pero no los cambios en el texto ocasionados por la intervención de la Inquisición. Éstos están indicados en la primera rúbrica de variantes.

Las erratas evidentes no están incluidas en las variantes.

EL ALGVAZIL ENDEMONIADO

... ...

Discurso

FVE el caso que entrè en S. Pedro a buscar al Licenciado Calabres Clerigo de bonete de tres altos, hecho a modo de medio celemin, orillo por ceñidor y no muy apretado, puños de Corinto, asomo de camisa por cuello, rosario en mano, diciplina en cinto, çapato grande y de ramplon, y oreja sorda, habla entre penitente y dicipli-

---

Título: EL ALGVAZIL ALGVAZILADO M

... ...

2 Clerigo] hombre M || 3-4 orillo (...) apretado] ojos de espulgo viuos y bulliciosos M || 5-6 rosario (...) sorda] manchas (*errata;* mangas *Fernández-Guerra*[1]) en escaramuza, y calados de rasgones: los braços en jarra: las manos en garfio M ||

Título: Alguacil endemoniado Ma_3 Ma_4 Sa_2 Se

... ...

1 FVE el caso] El Casso es Ma_3 | entrè] entrando Ma_1 *falta* Sa_1 | S. Pedro] la iglesia de San Pedro d'esta villa Sa_2 | a buscar] buscando Ma_1 Ma_3 Sa_2 buscaua Ma_2 Ma_4 Sa_1 Se P || 2 bonetes Sa_1 || 2-3 hecho (...) celemin] *falta* Mss. || 3 orilla Ma_2 ! ceñidor] cinidor Ma_2 Ma_3 ceñidos B V || 3-4 y no muy apretado] *falta* Mss. || 4 Corinto] ilaça Sa_2 corithio Se || 5 en cinto] en cinta Ma_2 Ma_3 Sa_2 *falta* P || 6 ramblon Sa_1 | y oreja sorda] *falta* Mss. | habla entre] hablante (?) Se

---

[1] Así también en dos ediciones de los *Juguetes de la niñez* de 1635 (Lorenço Dev y Pedro Lacavalleria, ambos en Barcelona).

nante, derribado el cuello al ombro, como el buen tirador que apunta al blanco, mayormente si es blanco de Mexico, ò de Segouia, los ojos baxos, y muy clauados en el suelo, como el que cudicioso busca en el quartos, y los pensamientos tiples, color a partes hendida, y a partes quebrada, tardon en la Missa, y abreuiador en la mesa, gran caçador de Diablos, tanto que sustentaua el cuerpo a puros espiritus. Entendiasele de ensalmar, haziendo al bendezir vnas cruzes mayores que las de los mal casados; trahia en la capa remiendos sobre sano, hazia del desaliño santidad, contaua reuelaciones, y si se descuydauan a creerle, hazia milagros, que me cansò. Este, señor, era vno de los que Christo llamò sepulcros hermosos, por de fuera blanqueados, y llenos de molduras, y por de dentro

7-9 derribado (...) Segouia] *falta* M || 9-10 y muy clauados (...) quartos] *falta* M || 12 la Missa] las respuestas M || 13 caçador de Diablos] lançador de espiritus M || 13-14 a puros espiritus] con ellos M || 16 trahia (...) sano] *falta* M || 17 santidad] humildad M | reuelaciones] visiones M || 19 que Christo llamò] *falta* M.

|| 7-9 derribado (...) Segouia] *falta* Mss. || 9 los] *falta* Ma_2 Ma_3 Sa_2 || 9-10 y muy (...) quartos] *falta* Mss. || 10 y los] *falta* Ma_1 Ma_2 y Ma_3 Ma_4 Sa_1 Sa_2 los Se || 11 tiples] sinples Ma_2 || 11-12 color (...) quebrada] *falta* Sa_2 || 11 hendida] encendida Ma_3 Se P hundida Ma_4 | y] *falta* Ma_2 || 13 caçador] lançador Mss. | el] su Sa_1 Sa_2 || 14 spiritus Ma_1 | de] *falta* Ma_1 algo de Sa_2 | ensalmar] ensalmos y confusos Ma_4 | al] *falta* Ma_1 || 15 las] la Sa_1 | mal] malos Ma_1 Sa_1 *falta* Sa_2 || 16 en la capa] el bestido entre Raydo y pelado. Con Ma_1 en la cama P | remiendo Ma_2 Ma_4 Sa_2 | sanos Ma_1 | desa liñon Ma_2 || 17 santidad] *falta* Ma_1 | reuelaciones] relaciones Ma_1 || 17-18 a creerle] a creerlo Ma_2 en creerle Ma_3 *falta* Ma_4 al creerle P || 18 hazia] arrojaua Sa_2 | que me cansò] *entre paréntesis* Ma_2 *falta* Sa_2 | Este, señor] š. este Ma_1 š. este š. Ma_4 con este (señor) Sa_1 y este señor Se || 19 que Christo llamò] que christo señor nuestro llamo Ma_2 *tras* sepulcros Ma_3 que llamo christo Sa_2 | sepulchro hermoso Sa_2 || 20 blanqueados] *falta* Ma_3 blanqueado Sa_2 | lleno Sa_2 | moldadura Sa_1 [por de dentro] dentro Ma_1 por dentro Ma_2 Sa_2 P ||

pudricion, y gusanos, fingiendo en lo exterior honestidad, siendo en lo interior del alma dissoluto, y de muy ancha y rasgada conciencia. Era en buen romance Hipocrita, embeleco viuo, mentira con alma, y fabula con voz.

---

21 podriçion Sa_2 || 21-23 fingiendo (...) conciencia] *falta* Mss. || 23 *al margen*: Hipocrita B V M | Era (...) romance] era en Romance Ma_1 Ma_4 Sa_1 Se P en buen romançe Ma_2 Hera finalmente de los que en Romançe llamamos Ma_3 era hablando en romançe Sa_2 ¦ ypocritas Ma_3 hiproquita Se || 24 viuo] vicio Ma_3 | *tras* viuo: embustero recatado y Ma_1 | y fabula con voz] *falta* Ma_1 | y] *falta* Ma_4 Sa_2

SVEÑO DE LA MVERTE

... ...

Alcè los ojos, y vi la Muerte en su Trono, y a los lados muchas muertes. Estaua la muerte de Amores, la muerte de Frio, la muerte de Hambre, la muerte de Miedo, y la muerte de Risa, todas con diferentes insignias. La muerte de Amores estaua con muy poquito seso. Tenia, por estar acompañada, porque no se le corrompiessen por la antiguedad, a Piramo, y Tisbe embalsamados, y a Leandro, y Hero, y a Macias en cecina, y algunos Portugueses

---

Título: VISITA DE LOS CHISTES M

... ...

Título: El sueño (Discurso Sa) de la muerte Mss., y visita del (y el Ma) marques de villena en la redoma Ma Sa

... ...

1 *al margen* Muertes differentes Di | a la Muerte Mss. Zv | los lados] su lado Ma Di sus lados Zv || 2 Estaua] al vno estaua Zv || 2-3 amores, muerte de frio Sa || 3 (...) de hambre; (...) de frio *permutado* Di || 3-4 la de frios, la de hambre; al otro la Muerte de miedo, la de la honra, y la de risa Zv || 3 y] *falta* Ma Sa || 4-5 *al margen:* (La B V M) muerte de Amores Sa B V M Los que se mueren de Amores Di || 5 poquito seso] poco seguito (sequito Ma) Ma Di Zv | Tenia] *falta* Di *tras* acompañada Zv | por] para Sa y por Zv || 6 muy acompañada Di || 6-7 porque (...) antiguedad] *tras* embalsamados Zv || 6 le] la Di *falta* Zv | corunpiese Sa corrompiesse B V M || 6-7 con la antiguedad Mss. Zv || 7 y a Tisbe Ma Sa | y a Leandro] a Leandro Di Zv || 8 y Hero] y a Hero Ma Di | en zenizas Ma | y a algunos Ma Zv ||

derretidos. Mucha gente vi que estaua ya para acabar debaxo de su guadaña, y a puros milagros del interes resucitauan. En la muerte de Frio vi a todos los Obispos, y Prelados, y a los mas Eclesiasticos, que como no tienen muger, ni hijos, ni sobrinos que los quieran, sino a sus haziendas, estando malos cada vno carga con lo que puede, y mueren de frio. En la muerte de Hambre vi todos los ricos, pues como a gente bien mantenida, en cayendo malos, todo es dieta, y regla, de miedo de crudeças; de suerte que mueren de hambre, como los pobres de ahito, a causa de que dizen que todo es flaqueça, y nadie entra, que no les de algo, y comen hasta que rebientan. La muerte de Miedo estaua la mas rica, y pomposa, y con acompañamiento mas magnifico, porque estaua toda cercada de gran numero de Tiranos, y poderosos, por quien se dixo, *Fugit impius nemine persequente.* Estos mueren a

11-12 Obispos (...) Eclesiasticos] Ricos M || 23-24 por quien (...) *persequente*] *falta* M

9 derretidos] *falta* Mss. Zv derritidos B V | Mucha] nueua Di | que] *falta* Zv | estaban Sa || 10 *al margen* (La B V M) muerte de Frio Sa B V M Los que se mueren de frio Di | debaxo (...) guadaña] a sus manos Zv || 10-11 resucitauan] se librauan de los filos de su guadaña Zv || 11 En] De Di | vi] *falta* Sa | a] *falta* Di || 12 perlados Ma | mas] demas Di || 13 i hijos Di || 13-14 ni sobrinos (...) haziendas] que digan que lo son Ma Sa *falta* Di Zv || 14 en estando Ma Di Zv | con] en B V M || 15 *al margen*: muerte de hambre Sa Los que se mueren de hambre Di | muere Sa || 15-20 En la muerte (...) rebientan] *falta* B V M || 15 a todos Sa || 17 de miedo] *falta* Di || 17-18 de suerte] *falta* Di || 18 que de hambre mueren Ma Di | aytos Di || 19 a causa de] La causa Sa | dizen, todo Zv | y que nadie Sa || 20 Muerte De miedo *Titulo* Sa | *al margen*: Los que se mueren de miedo Di La muerte de Miedo B V M | rebientan y mueren Ma || 21 y mas pomposa con Ma || 21-22 aconpanamiento magnifico Sa || 22 magnifico] manifiesto Di | toda] *falta* Di | cercada] cerrada Zv || 24 *al margen*: Prou(er) 28.1 B V | *Fugit* (...) *persequente*] huye el malo, sin que

sus mismas manos, y sus sayones son sus conciencias, y ellos son verdugos de si mismos, y solo vn bien hazen en el mundo, que matandose a si de miedo, recelo, y desconfiança, vengan de si propios a los Inocentes. Estauan con ellos los Auarientos cerrando cofres, y arcones, y ventanas, enlodando resquicios, hechos sepulturas de sus talegos, y pendientes de qualquier ruydo del viento; los ojos hambrientos de sueño, las bocas quexosas de las manos, las almas trocadas en plata, y oro. La muerte de Risa era la postrera, y tenia vn grandissimo cerco de confiados, y tarde arrepentidos. Gente que viue como sino huuiera justicia, y muere como sino huuiera misericordia. Estos son los que diziendoles: restituyd lo mal lleuado, dizen: Es cosa de risa. Mirad que estays viejo, y que ya no tiene el pecado que roer en vos, dexad la mugercilla que embaraçays inutil, que cansays enfermo; mirad que el mismo diablo os desprecia ya por trasto embaraçoso, y la misma culpa tiene asco de vos. Responden: Es cosa de risa, y que nunca se sintieron mejores. Otros ay que estan enfermos, y exortandolos a que hagan testamento,

---

ninguno le siga Zv || 25 mesmas Sa || 26 mesmos Sa || 27 al mundo Mss. Zv | asi Mss. | y reçelo Ma || 28 de si propios] de si proprios Sa Zv en si mismos Di | a] *falta* Sa || 29 *al margen*: Auarientos Sa Di B V M, *después* hermosa descripcion del Auariento Di | cofres, arcones Sa Di Zv || 30 lodando Ma Di Zv | y hechos Ma || 31 *tras* talegos: desuelados Mss. Zv | y pendientes] dependientes Sa | del viento] de viento Ma que el viento haze Zv || 33 y las almas Mss. Zv || 33-34 *al margen*: muerte [de] risa *en parte cortado* Sa Los que se mueren de rissa Di La muerte de Risa B V M || 34 la postrera] postrera Ma | vn gran cerco Ma || 35 tarde] tan de Zv || 36 huuiere (...) huuiere B huuiesse (...) huuiesse V M | mueren Ma Di || 39 ya no tiene] no tiene la muerte digo Sa || 40 embaraçais] es embaraço y Sa | cansays] os tiene Di causais Zv || 41 ya os desprecia Sa | y apostra (?) embaraçosa Ma || 42 *tras* vos: , y el Infierno se haze melindroso (melendroso Sa medroso Di) en veros? Mirad que parece que ya no ay (que no ay Ma Sa no ay ya Zv) que morir en vos Mss. Zv | y responde Di || 43 y] *falta* Ma Di Zv | que en su vida se sintio Di | mejor Ma Di || 44 estando Ma | y] *falta* Sa | exortando-

que se confiessen, dizen: Que se sienten buenos, y que han estado de aquella manera mil vezes. Estos son gente que estan en el otro mundo, y aun no se persuaden a que son difuntos. Marauillòme esta vision, y dixe herido del dolor, y conocimiento: Dionos Dios vna vida sola, y tantas muertes, de vna manera se nace, y de tantas se muere: si yo bueluo al mundo, yo procurarè empeçar a viuir.

... ...

---

les Ma Sa | a] *falta* Ma || 45 *al margen*: con[fia]do[s] *en parte cortado* Sa | i que se confiessen Di y a que se confiessen Zv | Que] *falta* Zv | *tras* buenos, y: que es cosa de risa Mss. Zv || 45-46 que han estado] que aun estando Ma i que han estado Di || 46 manera] suerte Sa || 48 y dixe herido] y deferido Ma al fin sobre todas, y viendo estas, y otras mil diferencias, herido Zv || 49 conocimiento] cocimiento Sa conocimiento, dixe Zv || 50 tantas] otra Ma || 51 yo bueluo] buelbo Ma | al mundo] arriba Ma Di Zv | procurarè empeçar a] empeçare a Sa procurare Di | viuir bien por (para Di) la muerte Mss. Zv

ÍNDICE DE AUTORES

(Cuando se desconoce o es discutido el autor, se ha incluido el título de la obra en el índice. Las cifras en cursiva remiten a las notas y las que van entre paréntesis a las obras).

Abraham a Sancta Clara, *232*.
Agustín, San, *166*.
Alarcos García, E., 262.
Alcántara, San Pedro de: Vid. Pedro de Alcántara, San.
Alemán, M., (122), 124, (*126*), (127), 128-129, 134, *139*, (154), 155, (156), 161, *162*, (*179*), 185, (*222*), (*251*).
Alighieri: Vid. Dante Alighieri.
161, *162*, (*179*), 185, (222), (*251*). *262*.
Alonso, M., *262*.
Alonso de Cabrera, *163*, *166*, *169*, 173.
Aloysius Bertrand, 87.
Amador de los Ríos, J., *116*, *118*.
Antolín Montojo, Fray, 10.
Antonio de Santo Domingo, Fray, 10.
Apuleyo, 46.
Arcipreste de Talavera (Alfonso Martínez de Toledo), 147, 294.
Aristóteles, 192.
Asensio, E., *19*, *31*, *95*, *96*, *122*, *146*, *154-155*, *204*, *246*.
Astrana Marín, L., *9*, *10*, *12*, *14*, 15, *40*, *45*, *56*, *57*, *58*, *75*, *95*, *138*, *140*, *145*, *165*, *189*, *194*, 219, *227*, *239-240*, *267*.
Avicena, 123.
Ávila, Juan de: Vid. Juan de Avila.

Baader, H., *145*.
Barrionuevo, G. de, 120.
Bataillon, M., *85*, *112*, *117*, *118*, *139*, *168*, *175*, *187*.
Baudelaire, Ch., 87.
Bergamín, J., *32*.
Bernat Metge, 60, 121.
Bernhard von Morlas (Bernardus Morlanensis), *178*.
Bershas, H. N., *230*.
Bertrand: Vid. Aloysius Bertrand.
Biblia, *99* (Mat.), *107* (Job), *163* (Mat.), *164*, *165* (Joel), *268* (Mat., Lucas).

Blecua, J. M., *9, 15, 37, 90, 198, 207.*
Bleznick, D. W., *193.*
Boccaccio, G., 121, (147), 279.
Boecio, 33, 106, *107*, 275.
Bonaventure Des Périers, *59.*
Bourgery, A., *174.*
Bouvier, R., 32.
Brecht, B., *134.*
Brüggemann, W., *301.*

Cabarte, P., 11.
Cabrera: Vid. Alonso de Cabrera.
Calderón de la Barca, P., 77, *91*, 117, 300.
Caravajal, M. de, 116-117, *123*, 124-125.
Carilla, E., *17, 30, 32, 49, 53, 54, 122, 160, 171, 203, 204, 226, 258.*
Carmina Burana, 135.
Carrara, E., *108.*
Carroll, L., *287.*
Casona, A., *96.*
Castellanos, B. S., *138*, 194.
Castillejo, C. de, 121, 149.
Castro, A., *183, 236.*
Cejador y Frauca, J., *13, 86, 190.*
Cervantes Saavedra, M. de, (*49*), *52*, 118, *120*, 121, 124-125, *127*, (128), 129, (*130*), 134, 145, 149-150, 152, 155, (*189*), 199, *201, 202*, (204), 205-206, (*211*), (222), 227, 230, 300-301.
Cicerón, 60, (*105*), (*106*).
Clerc, Guillaume le: Vid. Guillaume le Clerc.
Colonna, F., *107-108.*
Constans, L., *107.*
Corominas, J., *251.*
Cosacchi, St., *117, 174, 178.*
Cotarelo y Mori, E., *120, 146.*
Craig, W. J., *232.*
Crosby, J. O., *191, 192.*
Crotalón, El, 23, *44, 60*, 97, *115, 162.*
Curtius, E. R., 275.
Cyrano de Bergerac, S., 299.

Chamard, H., *201.*
Champion, P., *221.*
Chaucer, G., *60, 106.*

Dança general de la Muerte, La, 116, 123.
Dante Alighieri, 17, *18*, 22, *23*, 28, *41*, 65, *71, 76, 82*, 88, 97-98, *104, 106*, (108), 160, *193*, 222, 231, *258, 270*, 279, 298.
Del Arco, R., 149.
Des Périers: Vid. Bonaventure Des Périers.
Despois, E., *122.*
Diderot, D., (113), *135, 282*, 283.
Diego de Estella, *177, 178, 179, 180.*
Diego Niseno, Fray, *40, 45, 96.*
Digulleville, Guillaume de: Vid. Guillaume de Digulleville.
Domínguez Bordona, J., *149.*
Du Bellay, J., *201.*

Erasmo de Rotterdam, 21, 25, *85*, 112, 117 s., 122, 132-135, 137, *139*, 141, 143-144, 147, 158-159, 167-170, 175, 183, 187, 215, (280), 281, 283.
Erlauer Spiel (*Misterio de Erlau*), *172.*

Encina: Vid. Juan del Encina.
Escalígero, G. C., *27.*
Estella, Diego de: Vid. Diego de Estella.

Farinelli, A., *18, 73, 104, 108, 121.*
Fernández Montesinos, J., *140.*
Fernández-Guerra, A., *9,* 13, *51, 86, 138, 140, 145, 194, 197,* 209-213, *214, 227, 239.*
Fichte, J. G., 301.
Flaubert, G., 28, 294.
Fontenelle, B. L. B. de, *112.*
Francisco de Sales, San, *162.*
Freud, S., *244.*
Fuente, B. de la, *45.*

Galeno, 122.
García de Diego, V., *109.*
Gay, John, *134.*
Gili y Gaya, S., *122.*
Góngora, L. de, 145, *190,* 200, *202,* 203, 229, 262, *263.*
Gracián, B., 162, (163), *226, 227,* 298.
Granada, Fray Luis de: Vid. Luis de Granada, Fray.
Grimmelshausen, H. J. Ch. von, *178.*
Guevara, A. de, *177, 178, 179, 180,* 299.
Guillaume de Digulleville, *106,* (160).
Guillaume de Lorris, (*104-105*), (*106*), (*141*).
Guillaume le Clerc, *182.*

Hammond, E. P., *60.*
Heidenreich, H., *120, 146.*
Herrero García, M., 161.
Hessus, Helius Eobanus, *28.*
Hipólito de Roma, 17, 106.
Hoffmann, E. T. A., 87.
Homero, (46), 105.
Horacio, *280, 282.*
Houdenc, Raoul de: Vid. Raoul de Houdenc.
Hurtado de Toledo, L., 116.

Ignacio de Loyola, San, *162,* 165.
Imperial, F., *106.*
Innsbrucker Osterspiel (*Misterio de Pascua de Insbruck*), *172.*
Iventosch, H., *33.*

Jáuregui, J. de, 203.
Jauss, H. R., *104.*
Jean de Meung, (*104-106*), 139-140. (*141*), (147), (*156*).
Juan de Ávila, *164, 165, 173, 174.*
Juan del Encina, 35-37, *286.*
Juan de Mena, *37, 90, 102, 279.*
Jubinal, A., *167.*
Juvenal, 121, 160, 183, *186, 197, 297.*

Kempis, Thomas L.: Vid. Thomas L. Kempis.
Knoche, U., *160, 186, 297.*
Kraus, Karl, 147.
Krauss, W., *49,* 199.

La Geneste, M., *86, 300.*
Langlois, E., *105.*
Lazarillo de Tormes, 63, 86, 120, 133, 154, *165,* 236, 238.
Lázaro Carreter, F., *14, 15,* 110-113, *134, 139, 145,* 159, *254.*

León, Fray Luis de: Vid. Luis de León, Fray.
Lesage, A. R., 300-301.
Lipsio, Justo, *44*, 59, *287*.
Lope de Rueda, *120*.
Lope de Vega Carpio, *73*, *77*, *185*, 203.
Lorris, Guillaume de: Vid. Guillaume de Lorris.
Loyola: Vid. Ignacio de Loyola, San.
Luciano, *23*, 42, 46, 60, *63*, 84, *85*, 97, *98*, 100, *103*, 112, *113*, 114, *115*, 118, *162*, *186*, 222, *287*, 295.
Lucrecio, 106.
Luis de Granada, Fray, *162*, *164*, *165*, *166*, 168, *169*, 170-171, *173-175*, *177*, *178*, *179*.
Luis de León, Fray, (107).
Luján de Sayavedra, M. (Juan Martí), 112, 145.
Lutero, 19, 26, *98*, *170*, 222, 233-234, 285.

Macrobio, 105.
Maldonado, J. de, 59-60.
Malkiel, M. R. Lida de, *210*, (*211*).
Mallarmé, St., 228.
Marcial, 30, 121.
Martínez de Burgos, M., *177*, 179.
Martínez de Cuéllar, J., 299.
Mas, A., 10-12, *13*, 15, 22, *27*, *30*, *39*, *46*, *56*, *61*, (62), (*64*), *78*, *121*, 122, *145*, 147-148, *152*, *153*, *154*, *156*, *157*, *170*, *185*, *187*, 218, 228, 237, *243*, *247*, *254*, *255*, 258, *259*, 260-262, 264, 269, 271, *276*, *278*, *288*, *289*.
Maurer, K., *98*, *282*.
Mena: Vid. Juan de Mena.
Menéndez y Pelayo, M., *23*, (*97*), *115*, (*123-124*), (*128*), (183).
Mérimée, E., *111*, *192*, 203, *207*, 214, *218*.
Mesnard, P., *122*.
Messía de Leyva, A., 14.
Metge: Vid. Bernat Metge.
Meung, Jean de: Vid. Jean de Meung.
Meyer, Paul, *182*.
Mezieres, Philippe de: Vid. Philippe de Mezieres.
Molière, *122*, *126*, *141*, *181*, *211*.
Molina, Tirso de, 152.
Montaigne, M. de, *107*.
Montojo, Fray Antolín: Vid. Antolín Montojo, Fray.
Morlas, Bernhard von: Vid. Bernhard von Morlas.
Morreale, M., 114, *270*.
Moscherosch, J. M., *86*, *300*.
Mras, K., *186*.
Müller-Bochat, E., *73*.
Müller, 251.
Müller, C. F. W., *60*.
Müller, F. W., 111-112, *198*, 207, *262*, *271*, *272*, *273*.
Muñoz Cortés, M., *251*, *253*.

Nachtwachen des Bonaventura, Die, 300 s.
Nies, F., *87*.
Niseno, Fray Diego: Vid. Diego Niseno, Fray.
Norden, E., *80*.

Ovidio, *106*.

Pacheco de Narváez, L., 211-212.
Paracelso, *27*, 72.
Pedro de Alcántara, San, *162*.
Persio, 160, 186.
Petrarca, F., *28*, *73*, 74-75, *279*.
Pfandl, L., *124*.
Philastrius, F., *27*.
Philippe de Mezieres, (*60*).
Platón, 144.
Plauto, 119, *217*.
Plinio el J., *175*.
Plutarco, 42.
Price, R. M., 208.

Quevedo Villegas, F. de, *passim*.
Quinze Joyes de mariage, Les, 147, 294.
Quiñones de Benavente, L., *95*.

Rabelais, F., *113*, 214.
Raoul de Houdenc, (60), 167.
Rat, M., *107*.
Ravisius Textor, J., *27*.
Renclus de Moiliens, *115*.
Rodríguez Marín, F., *52*, *149*, *211*.
Rojas, Fernando de, (*210*).
Rosenfeld, H., *115*, *172*, *177*.
Rothe, A., *23*, *111*, *162*, *174*, *176*, *178*, *182*, *205*, *219*.
Rueda: Vid. Lope de Rueda.
Rutebeuf, 140, 167.
Rychner, J., *294*.

Sales, San Francisco de: Vid. Francisco de Sales, San.
Sánchez Alonso, B., *111*, *121*, *183*, *187*, *203*.
Sánchez de Badajoz, D., *120*.
Sánchez de Badajoz, G., *279*.
Sannazaro, I., *108*.
Santa Cruz, M. de, *115*.
Santillana, Marqués de (Iñigo López de Mendoza), *63*, *108*, 109, *279*.
Santo Domingo, Fray Antonio de: Vid. Antonio de Santo Domingo, Fray.
Santos, F., 160, 299-300.
Sayavedra: Vid. Luján de Sayavedra, M.
Schalk, F., *269*.
Schiller, F., *232*.
Selden Rose, R., *133*.
Séneca, (*23*), 174-176, 178, *182*, *205*, *219*.
Shakespeare, 232.
Songe vert, Le, 60, *107*.
Spitzer, L., *17*, *18*, 28, *161*, 218, *223*, 228, 237, *243*, 247, *248*, *254*, *269*, 287, 289-290, *297*.
Steinmetz, P., *255*.
Stephanus, Henricus (Henri Estienne), *28*.
Suetonio, 42.
Sutherland, J., *225*.
Swift, J., (*112*).

Tamayo, J. A., *10*, *18*, *160*.
Teofrasto, 246, *255*.
Tetel, M., *113*.
Thibaudet, A., *107*.
Thomas L. Kempis, *162*, (181).
Torquemada, A., *123*, 124, 126, *127*, 128-130, 158, 183, *185*, *186*, 281.
Torres Villarroel, D. de, *112*, 160, 298-300.

Valbuena Prat, A., *121*, *279*.

Valdés, A. de, 117, 140, (*141*), 143.
Valéry, P., *228*.
Van Hamel, A. G., *115*.
Vega: Vid. Lope de Vega.
Vélez de Guevara, L., 299, 300, 301.
Venegas, A., *175*.
Verges, P., 11.
Vicente, Gil, *117*, *120*.
Villena, Enrique de (Marqués de Villena), 37-38, 102-104, 190, 298.
Villon, F., *108*, *139*, *221*.
Virgilio, (*80*), *102*, *270*.
Voltaire, (*112-113*).
Vossler, K., *111*.

Waltz, R., *175*.

Yunck, J. A., *277*.

ÍNDICE GENERAL

Págs.

NOTA PRELIMINAR: Sobre la base textual del trabajo. 9

I. LA EVOLUCIÓN DE LOS «SUEÑOS» 16
Del *Sueño del Juicio Final* al *Sueño de la Muerte* 16
Excurso: El *Discurso de todos los diablos* y *La hora de todos* 39
Los *Sueños* como ciclo 55

II. LOS «SUEÑOS» COMO PSEUDONARRACIONES 67
Visión y narración de visiones 68
Visión comentada 75
El coloquio 84
Comedia narrada 87
El diálogo de los muertos 97
El exordio del «sueño» 104

III. LA SUSTANCIA SATÍRICA DE LOS «SUEÑOS» 110
Sátira de tipos 114
Médicos y boticarios, 122. — El falso noble, 130. Clérigos y sátira anticlerical, 137. — Sátira contra las mujeres y contra el matrimonio: La *dueña* y el *maridillo*, 147.

Págs.

Sátira moralizante 160
Juicio final, 163. — Infierno y condenación, 166. Muerte y vanidad. Contemptus mundi, 173. — Otros temas, 183.

Sátira política 189
Sátira literaria y lingüística 199
Sátira de personas 208

IV. La técnica satírica de los «Sueños» 217
Concentración textual 220
Hipérbole y generalización tendenciosa 223
Juego de palabras y agudeza 226
Juego de palabras caracterizador y desenmascarador, 231. — Gradación y traslación de la acusación, 238. — Desviación y uniformización en la descripción satírica, 242. — Juegos de palabras jocosos, 244.

Caricatura 246
Descripción grotesca de personas, 247. — Esbozo caricaturesco, 253. — Caricatura dinámica, 257.

Sátira narrativa y dramatizante 265
Comicidad de la situación ultraterrena, 266. — Alegoría y sátira, 271. — Sátira y diálogo, 280.

Consideración final 295
Apéndice de crítica textual 302
Índice de autores 311